

Jorge Eslava

on and similar papers at core.ac.uk

provided by Portal de Revistas

Un espiral de desencanto

[...] la muerte de mi padre, que ocurrió cuando yo tenía quince años y que ha dejado en mí un sentimiento interminable de orfandad, de desamparo. El padre es un punto de referencia, frente al cual uno se define por negación o por afirmación y cuando este punto desaparece uno está condenado a ir siempre a la deriva. Otra de estas ideas recurrentes y que informa casi todo lo que he escrito es la idea de frustración, de fracaso. Casi todos mis cuentos, como usted habrá podido observar, son el relato de una decepción, de un combate perdido, muchas veces antes de haber sido entablado.

JULIO RAMÓN RIBEYRO A WOLFGANG LUCHTING
En Escritores peruanos qué piensan qué dicen.

Comprendo ahora con mayor claridad que lo que le resta audiencia y repercusión a mi obra literaria es su carácter antiépico... el mundo de mis libros, *bélas*, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblados por pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas y marginados, que viven fuera de la historia, de la naturaleza y de la comunidad. Ludo Tótem es un extranjero en su ciudad como Lucho en la hacienda San Gabriel.

JULIO RAMÓN RIBEYRO. *La tentación del fracaso III.*

I. Introducción

Con persistencia se ha incidido en el tono gris que impregna la composición y el destino de los personajes de Julio Ramón Ribeyro, en una obra notable que aun breve es heteróclita: cuentos, novelas, ensayos, piezas dramáticas, aforismos, diarios personales. Se ha especulado además en la semejanza tonal de ese universo de ficción con la experiencia vital del propio autor. Lectores y críticos no han establecido mayores distinciones a esa grisura de la condición humana y se han referido, en un juego cromático de afinidades conceptuales, a una extraordinaria producción literaria teñida por el pesimismo, la frustración, el escepticismo, la decepción o el nihilismo.

No es propósito del ensayo fijar una categoría del *animus*, asunto más caro a la doctrina filosófica que al estudio de dos novelas extraordinarias, escritas por un Ribeyro muy joven que empezaba a contaminar su creación con la atmósfera de una conciencia lúcida y estetizante ante la degradación de los valores humanos. Pues tanto *Crónica de San Gabriel* (1960), como *Los geniecillos dominicales* (1965)¹ constituyen dos testimonios ejemplares focalizados en el aprendizaje cognitivo y emocional —la adolescencia y la primera juventud— y que comprometen además una visión de nuestro tiempo bajo el filtro de una naturaleza artística exigente.

1 Ribeyro, Julio Ramón. *Crónica de San Gabriel*, 1960. Para el presente estudio he usado la edición de Tusquets Editores, hecha en Barcelona en 1991. Todas las referencias corresponden a dicha edición.

Ribeyro, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales*, 1965. Para el presente estudio he usado la edición de Editorial Milla Batres, hecha en Lima en 1973. Todas las referencias corresponden a dicha edición.

Pues en la vida de Ribeyro existe una superposición de tramas en la que calzan sin esfuerzo el pensamiento, las obras de ficción y la escritura secreta. Revisar sus declaraciones, ensayos, cuentos o diarios personales dejan siempre en el lector un estado de desasosiego y la perspicacia de una amarga lucidez. Tal vez la poética de su obra sea la presencia de esta tensión, en la que no es posible hallar atisbos de verdad o regocijo. A una pregunta del crítico Wolfgang Luchting —a principios de los años setenta— sobre la incapacidad de sus personajes de distinguir entre lo objetivo y lo deseado, entre la realidad y la ilusión, Ribeyro contesta: “lo remito para ello al artículo que publiqué hace años sobre el bovarismo, en el que abordaba la teoría flaubertina de la desilusión”.²

En dicho artículo³ —fechado en Munich, 1956—, Ribeyro postula que Flaubert supo expresar con Emma Bovary “una de las constantes de la naturaleza humana: el divorcio entre nuestra noción ideal del mundo y la realidad”. Más adelante ofrece un paralelismo entre el Quijote —enloquecido por la lectura de novelas de caballería— y Madame Bovary, quien ha sido “envenenada de novelas románticas”. Sostiene el autor que la diferencia radica en que Don Quijote transforma, bajo la nebulosa de su locura, la realidad en un sueño, mientras que en ella el proceso es inverso: “su experiencia del mundo va recorriendo su ilusión”. Por eso se suicida, porque considera que la vida es una estafa. “No es, sin embargo, en el pesimismo de

2 Luchting, Wolfgang. *Escritores peruanos qué piensan qué dicen*, 1977, p. 53.

3 Publicado en el suplemento *El Dominical* de *El Comercio*. Lima, 30 de setiembre de 1956, p. 3. Reunido en el libro *La caza sutil. Ensayos y artículos de crítica literaria*, 1976, pp. 25-30.

Emma Bovary, ni en sus amores, ni en sus ambiciones donde reside su universalidad. Todas estas circunstancias pueden sernos, hoy día, perfectamente indiferentes. Si nosotros nos reconocemos en ella es por la forma cómo funciona en su naturaleza el mecanismo del desengaño”.⁴

Ribeyro pareciera haberse propuesto la tarea de indagar en dicho mecanismo: reconocer las piezas humanas, aquellas que no consiguen ensamblar bien y cuya difícil configuración producen comportamientos propensos al desencanto. Es interesante cómo Ribeyro analiza las propias experiencias vitales de Flaubert, para formular “una verdad psicológica general: que en los temperamentos imaginativos el deseo usa al sentimiento o, en otras palabras, que la posesión no aparea el goce porque la sensibilidad ha sido agotada por anticipación”.⁵

Este fenómeno ocurre con todos los personajes de Flaubert, sostiene Ribeyro; afirmación que podría aplicarse a la propia producción narrativa del autor de *La palabra del mudo*. Pero las afinidades van más lejos. Los biógrafos de Flaubert señalan que a partir del año 1845, cuando empieza a sufrir una enfermedad en plena juventud, el escritor se aísla y renuncia a la vida. Durante treinta años vivirá encerrado en su quinta de Croisset, hasta su muerte. Y a pesar del enclaustramiento y del dolor, Flaubert no se suicida: “[...] hubiera sido incapaz de suicidarse [...] odiaba demasiado la vida para deshacerse de ella. ‘Su estupidez me atrae’, exclama San Antonio a la vista del Catoblepas [...]. Esa frase resume la fascinación que experimentaba Flaubert frente a la vida”.⁶

4 Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil*, 1976, p. 28.

5 Ibídem.

6 Ibídem, p. 30.

También los personajes de Ribeyro corren una suerte semejante; en su precariedad, ellos viven experiencias triviales que van sumándose como alegorías de grandes ilusiones, sin embargo el lector advierte que la derrota —siempre vigilante y agazapada— aguarda con la convicción de que estamos indefensos, mansos ante la frustración. El juego de máscaras que representa la vida, en los escenarios del amor o la figuración social o el poder, concluye desvaneciendo todo sueño. James Higgins, refiriéndose a la mayoría de la obra narrativa de Ribeyro, dice “[...] que reflejan la realidad específica del Perú son susceptibles de ser leídos también en un sentido universal. En conjunto, su obra nos ofrece una visión muy personal de la condición humana, una visión que, si bien es esencialmente pesimista, está caracterizada no tanto por la angustia como por el desencanto irónico”.⁷

Es de conocimiento público la grave enfermedad que aquejó a Ribeyro a lo largo de cuarenta años, también su vida de anacoreta en Europa, de “lobo estepario” según sus propias palabras. La composición de sus ficciones y, especialmente, las anotaciones de sus diarios fueron un desahogo a sus aflicciones. En las primeras páginas de su primer diario publicado escribe: “Todo diario es un lento suicidio. Soy muy cobarde para quitarme la vida. Por lo demás, mi ‘yo’ es un motivo decepcionante de observación. El mundo es más atractivo. Debo volcarme en él”.⁸

Es a causa de esa fascinación por la existencia humana, sobre todo en sus aspectos grotescos, que Gustavo Flaubert

7 Higgins, James. *Cambio social y constantes humanas*, 1991, p. 85.

8 Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso I. Diario personal (1950-1960)*, 1992, p. 21.

no queda confinado al mundo de la ilusión. En el artículo sobre el bovarismo que revisamos, Ribeyro concluye: “Su ruptura con la vida fue una renuncia a participar en ella y un aniquilamiento de sus deseos, pero no una dimisión de sus derechos de observador. Y estos derechos los ejercerá de una manera implacable”.⁹ Acaso pueda decirse lo mismo de Ribeyro, quien fue un escrutador del comportamiento humano —condenado a pasar *à coté de la question*— y su obra, como la de Flaubert, podría definirse como una teoría del desengaño.

La anónima *boutade* que circuló en nuestro medio cultural —probablemente desde los años sesenta— que calificaba a Julio Ramón Ribeyro como “el mejor narrador peruano del siglo XIX”, ha devenido más que en una frase infeliz en una paradójica y visionaria afirmación literaria, por lo que hoy se reconoce en su prosa las virtudes de lo clásico: sobriedad, elegancia y profunda meditación. El estilo de su escritura y sus preocupaciones temáticas no cayeron en la seducción del experimentalismo formal de aquella época, sino que extremaron la hondura de su ejemplar marginalidad. Por tal motivo, acaso no tengamos un escritor peruano más representativo del espíritu de nuestro tiempo.

Aquella frase nació, a juzgar por testimonios de la época, después de la publicación de las dos novelas de Ribeyro; es decir, en la segunda mitad de la década del sesenta. Circulaban por entonces las fundacionales novelas del *boom* latinoamericano, embarcadas en un ambicioso proyecto literario e ideológico: aprehender la totalidad de la realidad latinoamericana. La crítica y los lectores afinaron sus criterios de juicio en función de este nuevo rostro que ofrecía la novela del continente. No

9 *La caza sutil*, pp. 27-28.

obstante, Ribeyro conservó su visión y sus maneras literarias expandiendo la exploración por otros cauces. Sin descuidar el misterioso asombro que provocaba la realidad, optó por la conciencia de una escritura superviviente y continua que vence al tiempo.¹⁰ Su obra narrativa desarrolló —en diarios, ensayos, cuentos y novelas— una mirada escéptica, bajo un signo de persistencia que aspiraba al estatus canónico.¹¹

La estudiosa Susana Reisz ha sostenido con acierto que “[...] en este momento histórico se acelera la descomposición y reconfiguración de vectores sociales y tendencias ideológicas, lo único que parece fuera de toda duda como instrumento de apropiación de la realidad es precisamente la duda. Y junto a ella, un pragmatismo sin muchas ilusiones o un discreto pesimismo sin alardes de tragedia”.¹² Es admirable la capacidad de Ribeyro por mantenerse alerta, dueño de una conciencia intelectual rigurosa y a la vez vacilante en el fiel de la balanza. Como él mismo lo escribe en *Dichos de Luder*, ese libro lacónico e impregnado de melancolía: “Es penoso irse del mundo sin haber adquirido una sola certeza [...] Todo mi esfuerzo se ha re-

10 En el Prólogo de su *Antología personal*, 1994, Ribeyro escribe: “Las fronteras entre los llamados géneros literarios son frágiles y catalogar sus textos en uno u otro género es a menudo un asunto circunstancial, pues toda obra literaria es en realidad un *continuum*. Lo importante no es ser cuentista, novelista, ensayista o dramaturgo, sino simplemente escritor.

11 “Julio Ramón Ribeyro —ha escrito José Miguel Oviedo— es uno de esos escritores que, siendo de nuestro tiempo, encarna valores y principios que son de ayer, que son de siempre. Un escritor que, en el mejor sentido de la palabra, es tradicional [...]”. En *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, 1996, p. 81.

12 Texto leído en el Premio de Literatura Juan Rulfo. Guadalajara, 1994. Reproducido en *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, pp. 87-88.

ducido a elaborar un inventario de enigmas”. O en la apertura de sus *Prosas apátridas*: “La duda, que es el signo de mi inteligencia, es también la tara más ominosa de mi carácter”.¹³

En cuarenta años de creación, el malestar existencial de Ribeyro se manifestó en los más variados géneros: cuentos, novelas, teatro, ensayo, crítica literaria, periodismo, diarios y cartas personales. E incluso creó una forma narrativa inclasificable: las *Prosas apátridas*, cuyo modelo literario es *Le spleen de Paris*, de Charles Baudelaire. A pesar de que en estas 150 estampas —de magnífica factura literaria y filosófica— se encuentran las claves de su creación intelectual, es la producción cuentística la que ha otorgado a su autor el principal reconocimiento.

Un centenar de cuentos —reunidos en cuatro tomos de *La palabra del mudo*—¹⁴ lo ha distinguido como uno de los mejores y más prolíficos cuentistas en lengua castellana y, con unanimidad, en el más notable cuentista peruano. El formato breve se ajusta a la vocación de Ribeyro por la observación penetrante y reveladora de una verdad profunda; su manera de mirar el mundo no requiere más que unas pocas palabras —esa “propia palabra” del narrador: no la más justa, ni la más bella, ni la más rara— para salvar los vacíos percibidos. Pues el mundo de su ficción exhibe escenarios y gentes despobla-

13 También en una de las *Prosas apátridas*, 1978, leemos una reflexión en este sentido, cuando se refiere a los veinte álbumes de aventuras de Tintín que posee su hijo: “Eso es lo que se llama tener una visión, quizás falsa, del mundo, pero coherente y muchísimo más sólida que la mía, pues está inspirada en un solo libro sagrado, sobre el cual aún no ha caído la maldición de la duda”, p. 22.

14 La primera edición se debe a Milla Batres y los tomos aparecieron entre 1973 y 1992. La segunda edición fue hecha en Lima: Jaime Campodónico Editor, 1994.

dos de grandeza, precarios y defectuosos, donde su escritura cumplimenta un valioso papel comunicativo.

En el lúcido Prólogo a *Los gallinazos sin plumas*,¹⁵ su primer libro de cuentos, Ribeyro se refiere a la categoría de “fragmento” que caracteriza al cuento —“escoger el momento culminante, recortarlo [...] y presentarlo al lector como un cuerpo independiente y vivo”— y además a cierto espíritu de objetividad que anima a sus cuentos. Sostiene el autor que es propio de la novela, el teatro o el ensayo “el desarrollo de una tesis o el planteamiento de una solución”. Es evidente la intención documental predominante y el signo de infortunio que atraviesa la mayoría de sus historias —el desfallecimiento de una casta social, la aparición de las barriadas, la migración provinciana, las discriminaciones y la violencia urbana— encerrados en la apatía de sus personajes. José Miguel Oviedo ha retratado bien el tono que empaña su narrativa, como una música lejana, que nos recuerda que “[...] la vida es exigua, siempre inferior a lo que engañosamente promete [...] todo en la vida nos llega, pero nos llega tarde, cuando ya nada significa para nosotros”.¹⁶

De ahí que una lectura sostenida de los cuentos de Ribeyro puede dejar la sensación de haber asistido a una liturgia musitada con humildad, casi con vergüenza. De esa letanía tengo para mí la imagen de un vitral, de múltiples retazos de cristal que ofrecen discontinuidad de registro y que ante las incitaciones de la luz exterior reaccionan con opacidad y refracción. Pues toda la obra narrativa de Ribeyro actúa de ese modo, como trozos de un todo, filtrando y distorsionando las

15 Publicado originalmente en la edición de 1955 y reproducido en *La caza del cuento*. Selección y prólogo de Roberto Reyes Tarazona, 2004.

16 Oviedo, José Miguel. Op cit., p. 84.

luces de un mundo perdido... y esa imagen adquiere mayor valor en sus novelas, por constituir un espacio más ambicioso que aspira al rescate de la memoria. No obstante, las novelas de Ribeyro —y su preocupación por el género— no han despertado el interés que merecen.

Hasta hace unos años, los teóricos de la literatura insistían en deslindar los límites entre el autor y el productor del texto a riesgo de confundirlos y difuminar las fronteras de realidad y ficción. Más reciente, esta posición se ha flexibilizado y no hay duda de que al estudio de la propia obra de ficción se suman las declaraciones o la escritura íntima del escritor, situados en otra esfera del pensamiento. En el caso de Julio Ramón Ribeyro, creo que vida y obra han ido configurando aquella imagen nostálgica de vitral. Sus tres novelas publicadas esbozan un curso temporal engañoso, pues todas ellas fueron escritas entre 1955 y 1966, sin embargo fueron publicadas con un espaciamiento mayor: *Crónica de San Gabriel*, en 1960, *Los geniecillos dominicales*, en 1965 y *Cambio de guardia*, en 1976. En aquella década de creación, los diarios de Ribeyro delatan sus cuestionamientos por la composición novelística, obsesión que no se evidencia por la creación de sus cuentos. Dicha problematización se hace visible desde antes, en los primeros ensayos publicados por el autor a principios de los cincuenta.

Es curioso que los dos artículos literarios de Julio Ramón Ribeyro que inauguran *La caza sutil*, nos sirvan para vincular el pensamiento del autor con su trabajo de ficción novelesca. Me refiero a “En torno a los diarios íntimos” y “Lima, ciudad sin novela”; ambos escritos en 1953.¹⁷ Para entonces ya Ribey-

17 El primero aparece fechado en “París 1953”, aunque es publicado dos años más tarde: Suplemento *El Dominical* de *El Comercio*. Lima, 30 de

ro había empezado a componer sus propios diarios, cuando en el primero de ellos especula sobre un “interesante libro por escribirse que se podría titular *Estructura de los diarios íntimos*”. Planteado el pretexto para la reflexión de su interés, el artículo propone varias direcciones de preocupación y razonamiento: género literario, configuración y estatuto literario.

Luego de señalar que el problema inicial es determinar si es un género literario, aunque “la teoría de los géneros literarios... está en la actualidad un poco desacreditada”, Ribeyro se esmera en explicar las reglas que caracterizan al diario íntimo como expresión literaria autónoma —cotidianidad, veracidad, libertad y apertura— y que en la consecución de ejemplo clásico ha adquirido jerarquía y vigencia. En el curso de sus razonamientos, Ribeyro subraya las desemejanzas entre el diario y la novela.

Difícil negar aquello que sostiene el autor: que el diario se funda en el principio de veracidad, mientras que en la novela “se presume que los hechos son imaginarios”; que el personaje central en el diario es el autor, no así en la novela; que el diario se escribe sin plan ni entrenamiento en el oficio, mientras la novela exige un plan y un dominio de las técnicas narrativas. No obstante las dos novelas del presente estudio tienen una evidente atmósfera íntima y un orden natural de los hechos, al margen de la arquitectura novelesca.

El segundo artículo, “Lima, ciudad sin novela”, es sumamente interesante por dos razones fundamentales: precede la aparición de la narrativa neorrealista de temática limeña de los escritores de su generación —Congrains, Salazar Bondy y Var-

enero de 1955, pp. 2 y 8. El segundo fue publicado también en el suplemento *El Dominical* de *El Comercio*. Lima, 31 de mayo de 1953, p. 2.

gas Llosa— y prefigura en el autor una preocupación por el género, a contrapelo de su disposición por el cuento. Le extraña a Ribeyro que siendo Lima ya una gran ciudad, carezca de una novela que la represente. Considera que *Duque* de Diez Canseco y *Panorama hacia el alba* de José Ferrando han mostrado solo determinados aspectos de la vida social y han ofrecido apenas una crónica pintoresca. A estas dos novelas, junto con otras que no especifica, las califica de “intentos” fallidos. Ribeyro además responsabiliza de estas defectibilidades a nuestra pobre tradición novelística y a sus hombres de letras, principalmente, quienes padecen “tres defectos capitales del escritor limeño aspirante a novelista: su escaso sentido de dramaticidad, su excesivo espíritu crítico y su poca capacidad de trabajo”.¹⁸

De los artículos y estudios literarios publicados en *La caza sutil*, los vinculados a la novela nos acercan bien a una reflexión sobre el género (“Crítica literaria y novela”, “Problemas del novelista actual”, “Las alternativas del novelista”) o a sus gustos por el estilo de algunos novelistas (Françoise Sagan, José María Arguedas, Gustavo Flaubert, Stendhal, Marcel Proust, Gabriel García Márquez). La mayoría de esos textos son escritos tempranos del autor, cuando aún no ha publicado su primera novela (1960) y entre los textos no figuran, extrañamente, especulaciones o comentarios sobre el cuento, que fue el género que más cultivó. Es, sin duda, un signo revelador; si además consideramos los pasajes consagrados también a sus preocupaciones por la novela en los primeros diarios personales: “Una novela es para mí, en las actuales circunstancias, una tarea superior a mis fuerzas. Tiene razón

18 *La caza sutil*, p. 18.

Roland Barthes cuando sostiene que una novela es ‘una forma de muerte’ porque ‘convierte la vida en destino’. En otras palabras, si yo pretendo escribir una novela inspirándome en mis experiencias debo darles a estas una coherencia, una dirección y un sentido que las vuelva inteligibles y fijarles un límite que constituya un desenlace. Ambas cosas son en mi caso imposibles, no solamente porque me siento incapaz de encontrarle a mi vida una significación sino porque sería arbitrario señalarle un término”.¹⁹

En los periodos que el autor está dedicado a la composición de sus novelas, son frecuentes en sus diarios las manifestaciones de angustia y desesperación. Difícil negar su enorme interés por el género y por erigirse, tal vez, en el escritor que en el Perú inaugure una nueva visión de la novela urbana. La frase final del artículo “Lima, ciudad sin novela” (1953) prefigura una intencionalidad fundacional: “De este modo, pues, cabe ser optimista y esperar resignadamente que alguien decida colocar la primera piedra”. Conviene recordar, con Émile Benveniste, que las coordenadas del productor de un discurso —en las que cruzan las líneas de pensamiento y las líneas del deseo del sujeto— es una entidad que no puede disociarse de su práctica discursiva, por lo tanto “todo discurso crítico lleva las ‘marcas’ de su productor, este rasgo se torna decisivo en el caso de los creadores, en los que el texto dice más del creador que de los ocasionales autores por los que se preocupa”.²⁰

19 Escrito el 11 de setiembre, perteneciente al *Segundo diario parisino* (1955), en *La tentación del fracaso*, pp. 95 y 96.

20 López Degregori, Carlos. “Un paseo por la prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro”. *Plural*. Año V, núm. 8, enero-diciembre de 1999, p. 40.

No obstante, la primera novela de Ribeyro —*Crónica de San Gabriel* (1960)— no es la novela urbana esperada, aquella que exhiba la fragmentación y el franco deterioro de la gran ciudad. Aunque en sus capas profundas revele, a través del desmoronamiento feudal, la creciente erosión del organismo nacional. Además es clave que el personaje central sea un adolescente limeño y que el escenario de la novela, ciertamente rural, tenga como pretexto espacial la capital. Pues es la historia de un joven miraflorentino que realiza un viaje a la sierra del norte del Perú, donde sufre una serie de sucesos decadentes y terribles, para luego volver a Lima y testimoniar su experiencia vital. La segunda novela —*Los geniecillos dominicales* (1965)— sí desarrolla su historia en Lima, merced a un viaje de vericuetos espirituales y topográficos que realiza un personaje de catadura antiépica que es Ludo Tótem. En ambas predomina la observación de un proceso de hundimiento humano, mientras que la última y ambiciosa novela —*Cambio de guardia* (1976)— posee más un propósito de crítica política.

Por muchos motivos, *Crónica de San Gabriel* y *Los geniecillos dominicales* están estrechamente emparentadas: empujadas ambas a una involución sin pausa en la escala humana, historias desoladas y violentas que tienen como epicentro a dos personajes jóvenes —afines también: Lucho y Ludo—, quienes parecen obligados a atravesar tortuosos pasajes de aprendizaje, rodeados de parientes, amigos y “mentores”.²¹ Con las variantes que señalaremos en su momento, las dos novelas repre-

21 En su libro *Cambio social y constantes humanas*, el crítico James Higgins señala cómo se presenta el rasgo del desencanto en la narrativa corta de Ribeyro, que confiere a su obra un sentido universal: “Ese desencanto se manifiesta en su predilección por ciertos modelos narrativos, entre los

sentan expresiones de la llamada “novela de aprendizaje” (*bildungsroman*), pues ambas están centradas en la figura de un protagonista, quien va desarrollando su personalidad a lo largo de una historia planteada como tarea formativa. *Crónica de San Gabriel* cubre una etapa de la adolescencia de Lucho, mientras que en *Los geniecillos dominicales* se narra un periodo de la primera juventud de Ludo. Edades cruciales para modelar el carácter, forjar una concepción del mundo y marcar un derrotero para sus respectivos destinos. La categoría de “novela de aprendizaje” exige un tiempo delimitado de peripecias, con una vocación de búsqueda de parte del personaje central: “el joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo”, enfrentando pruebas de iniciación a una vida adulta y distinta. El itinerario existencial está marcado por la presencia —manifiesta o sutil— de un maestro, quien señala un camino hacia la madurez.

II. *Crónica de San Gabriel*

Esta primera novela aparece publicada en 1960, poco antes de la explosión de la nueva novela latinoamericana. Se trata de una obra compleja y hermosa, escrita por un Ribeyro muy joven —“a comienzos de 1956, en Munich, cuando tenía 26 años”—²² y que se manifiesta ajena a la importación de modelos narrativos norteamericanos y al alarde de los sorprenden-

cuales destacan dos en particular. El primero es la historia de iniciación, en la cual el protagonista pierde la inocencia al pasar por experiencias que le abren los ojos a la amarga realidad de la vida [...]”, p. 85.

22 Ribeyro, Julio Ramón. “Sobre *Crónica de San Gabriel*”, prólogo a la novela, 1983, pp. 11-13.

tes experimentalismos técnicos de la época; esta obra narrativa apela más bien a formas en desuso: un relato sencillo, de vocación retrospectiva y de discurso lineal, sin acrobacias técnicas ni sumersiones en las capas del subconsciente. La historia fluye por los cauces de la novela de aprendizaje,²³ de aventuras y de perspectiva social.

En el prólogo escrito por el autor —fechado en marzo de 1983—, se consignan algunos datos biográficos interesantes: fue en la temporada de invierno en Alemania, a principios de 1956, cuando escribió la novela encerrado en casa de una familia obrera y distrayéndose de los 31 grados bajo cero que hacía a la intemperie.

Pronto la soledad, la incomunicación, el aburrimiento se tornaron insoportables —confiesa Ribeyro— y no vi otro remedio a mi estado depresivo que escaparme de esa realidad mediante la imaginación. Abrí entonces un cuaderno y empecé a escribir lo primero que me vino a la cabeza, el recuerdo de unas vacaciones que pasé en una hacienda cuando tenía catorce o quince años.²⁴

Esta información puede ser equívoca, pues inclina la lectura hacia la revisión de la propia vida del autor. Creo que es

23 Aunque Miguel Gutiérrez cuestione parcialmente dicha apreciación: “Más allá de sus probables fallas como novela formativa y el candor de la filosofía que anima el relato y que el despiadado trabajo del tiempo pone en evidencia, *Crónica de San Gabriel* me sigue pareciendo una novela bella, escrita con un deliberado tono menor, acorde con el raigal escepticismo del autor, quien excluyó del mundo narrado cualquier vestigio de grandeza. O más bien lo condenó”. *Ribeyro en dos ensayos*, 1999, pp. 112-113.

24 *Crónica de San Gabriel*, p. 11.

errado mirarla de este modo, aun cuando existen circunstancias autobiográficas confrontables; lo real está en el impulso y el tono evocativo de la ficción, más que en el registro de los hechos vividos por Ribeyro. De ahí el carácter fundamental de la novela: un recuento que procesa los pasos de una educación sentimental.

La génesis de *Crónica de San Gabriel* puede rastrearse en los cuadernos íntimos de Ribeyro. En el “Diario muniquense (1955-1956)”,²⁵ aparece mencionada por primera vez el 7 de diciembre de 1956. Este día empieza con las palabras: “Durante una hora he pasado revista a mi vida, a partir de la época en que terminé el colegio. Este mes se cumplen diez años que abandoné para siempre mi extraña, a veces penosa, vida escolar”.²⁶ Edad que coincide, como veremos, con los quince años del protagonista de la novela. Casi dos meses más tarde, dice tener catorce capítulos. El 12 de febrero escribe:

Fue un movimiento espontáneo, a tal punto indeliberado que al poner la primera línea no sabía qué cosa es lo que empezaba y aún ahora no sé qué cosa es lo que resultará. ¿Es una novela de aventuras? ¿De costumbres? ¿De caracteres? ¿De amor? No es nada de eso y es todo a la vez. Es sobre todo una crónica, la crónica de una adolescencia imaginaria, de una familia extraña, de una tierra generosa y al mismo tiempo hostil, la crónica de un reino perdido.²⁷

Tiene razón Ribeyro: es una novela que apunta en varias direcciones y, a propósito de la frase final, él ha dejado cons-

25 Ribeyro, Julio Ramón. Tomo I de su diario personal: *La tentación del fracaso*, 1992.

26 Ibídem, p. 107.

27 Ibídem, p. 115.

tancia de que terminó de escribirla el 10 diciembre de 1958²⁸ y que el título original era *Crónica de un reino perdido*. Más tarde cambió el título, tal vez con el ánimo de velar su connotación bíblica inmediata, sin desvanecerla, pues San Gabriel —el arcángel— sugiere al anunciador de buenas nuevas. La novela no es, sin embargo, una concatenación de situaciones amables sino un vértigo de escenas hostiles y cruentas, pero cuyo desenlace resignifica la experiencia del protagonista, pues constituye el recuento de un airoso aprendizaje.

En un breve texto de homenaje, José Miguel Oviedo dedica unas líneas a las novelas de Ribeyro, destacando precisamente la naturaleza poética y edificante de *Crónica de San Gabriel*:

[...] la que considero artística y humanamente más memorable, es la primera, un hermoso relato que cabe dentro del molde del *bildungsroman*. Lo que importa en ella no es solo la experiencia vital que el contacto con el Perú rural brinda a Lucho, el protagonista, ni tampoco las sutiles referencias a las injusticias, diferencias sociales e intereses económicos que dividen al país, sino la atmósfera, el lirismo de los procesos que sufren los personajes, los comentarios filosóficos, las descripciones del campo y sobre todo del mar...²⁹

Por la cantidad de peripecias, misterios y crueldad que entreteje *Crónica de San Gabriel*, no es un exceso calificarla

28 “Ayer por la noche terminé mi novela, sentado en mi cama a la manera oriental. Fumé, naturalmente, cigarrillos clandestinos traídos por mi madre contra las prohibiciones del médico. Esta mañana copié los últimos párrafos. Sensación de alivio, más que de alegría, al ver escrita la palabra fin.” *Ibidem*, p. 215.

29 Oviedo, José Miguel. “La lección de Ribeyro”. *Op. cit.* 85.

como novela de aventuras. Al comienzo de un bello ensayo, Luis Loayza escribe con ironía: “En esos meses pasados en San Gabriel, como para que no faltase nada, hubo también un terremoto”.³⁰ Es verdad, pues los veinticuatro capítulos no dan respiro al lector. Y las numerosas intrigas humanas se presentan en el marco de un conflicto campo-ciudad, que nos conduce además a la novela de carácter social. Aunque la ficción se desarrolla predominantemente en un ambiente rural, es preciso destacarlo porque ofrece dos líneas de observación sumamente valiosas: de un lado, la confrontación expansiva del universo urbano frente al rural y, de otro lado, el énfasis íntimo de la perspectiva psicológica desde un punto de vista adolescente. El protagonista aparece convulsionado ante sí mismo, movido por los bruscos vaivenes del amor y la descomposición familiar.

Recordemos que a lo largo de la década del cincuenta va afirmándose en nuestra narrativa una preocupación por el ambiente citadino. Y no exclusivo en términos de invasión geográfica, sino como ahondamiento en los problemas existenciales del hombre contemporáneo. En ese sentido, la novela de Ribeyro es ejemplar: el protagonista realiza un viaje a una hacienda de la serranía norteña. Transcurren allí sus vacaciones, descubriendo el fulgor y el ocaso de relaciones interpersonales —se enamora, es testigo de turbulencias familiares y contemplador de la vida campesina—; en un trazado de “paisaje humano” poco frecuente en nuestra narrativa rural de entonces.³¹ En los primeros pasajes de la novela, la mirada del na-

30 Loayza, Luis. “Regreso a San Gabriel”. *El sol de Lima*, 1993, p. 161.

31 La notable excepción es la novela *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, escrita desde la conciencia del niño Ernesto.

rrador se posa sobre la naturaleza amplia, donde el adolescente confiesa sentirse turbado:

En San Gabriel había demasiado espacio para la pequeñez de mis reflejos urbanos. Yo, que había pasado la mayor parte de mi vida en las tres piezas de una quinta, sin ver otro rostro que el de mi madre ni otra vegetación que el empapelado del comedor, me sentí de inmediato inmerso en una atmósfera disolvente. Nada limitaba mis movimientos, a no ser la línea del horizonte. En San Gabriel vivía derramado, extrañamente confundido con la dimensión de la tierra...³²

El párrafo citado, como otros tantos pasajes de la novela, sugiere el difícil equilibrio del personaje entre dos mundos. Terminadas sus vacaciones, vuelve a la capital. No hace más que distinguir la playa en el horizonte, el protagonista se siente restituido de un trozo desilusionado de su vida. Ha sufrido un proceso de erosión que la novela, bajo el acento de un diario adolescente, ha registrado minuciosamente. Si dicha apreciación es correcta, la metonimia se impone: la de aceptar la crisis de la narrativa en la década de los cuarenta —en su referente geográfico—, con el consecuente desplazamiento y profundización en el universo urbano.

El otro aspecto relevante es el ojo y la conciencia de quien observa. La novela no hubiera tenido esa cautivante conmoción si la voz narrativa no hubiera nacido de la vulnerabilidad de un yo adolescente que en su lucha por descu-

32 Ribeyro, Julio Ramón. *Crónica de San Gabriel*, 1991, p. 23. En adelante usaré esta edición.

birse, se abisma en el universo de los adultos.³³ Otra presencia importante es Leticia, personaje femenino de extraordinaria catadura —dinámica, feroz y enigmática—, en cuya combustión el adolescente que narra alcanza una extraordinaria explosión emocional. Marco Martos ha señalado este doble aspecto en un agudo artículo periodístico:

[...] debemos a Julio Ramón Ribeyro en su novela *Crónica de San Gabriel* (1960), tanto un relato de la destrucción de un mundo feudal en el agro, por lo que algunos pueden clasificar al texto como una novela regional, como la visión de un adolescente afuerino, un limeño, que va a conocer el mundo rural de una provincia en la sierra norte del Perú y en lugar del mundo idílico que presumiblemente está destinado a encontrar, halla una sociedad que se desmorona y una muchacha hermosa, Leticia, que desata pasiones, sufrimientos, enconos, celos, desilusiones en adultos y jóvenes de la hacienda [...].³⁴

El argumento de la novela se concentra en Lucho, quien es huérfano de padre y ha salido de Lima —ciudad en la que se ha criado y crecido— para dirigirse a una hacienda de la sierra de Trujillo, al norte del Perú. En este paisaje nuevo permanece un año, en el cual vive experiencias de descubrimiento, que en un inicio parecen auspiciosas para tornarse desgarradoras y frustrantes. Llega a la hacienda de San Gabriel con su tío Felipe, quien aparece como su guía formativo; acá

33 “El adolescente —escribe Octavio Paz— vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo”. *El laberinto de la soledad*, 1984, p. 183.

34 Martos, Marco. “La juventud en la otra ribera”. *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, lunes 11 de setiembre de 1995, pp. 2 y 3.

conoce una rama de su familia: adultos y jóvenes del campo, hundidos en el desmoronamiento físico y moral. Lucho, el protagonista, asiste a este espectáculo como acucioso observador y ocasionalmente, en durísimas lecciones, como personaje involucrado en los acontecimientos. El asco a la degradación impulsará su partida; tiempo después, en Lima, escribirá su relato gracias al favor de su memoria.

Tenía la impresión de que algo mío había quedado allí perdido para siempre, un estilo de vida, tal vez, o un destino, al cual había renunciado para llevar y conservar más puramente mi testimonio.³⁵

Hasta acá, la historia se ajusta a los imperativos de la novela de aprendizaje: un protagonista nítido, en proceso de crecimiento, que realiza una trayectoria fuera de casa para obtener una conciencia autónoma. En su libro sobre Ribeyro, Peter Elmore lo define muy bien: “En *Crónica de San Gabriel*, la condición del conocimiento es el viaje: la travesía de Lima a San Gabriel hace posible el drama; la de San Gabriel a Lima, la escritura”.³⁶ Existe en la literatura contemporánea una novela emblemática en este sentido: *La montaña mágica* de Thomas Mann.³⁷ En ella, Hans Castorp —el joven héroe— se ha des-

35 *Crónica de San Gabriel*, p. 213.

36 Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, 2002, p. 77.

37 Son numerosos los ejemplos en la línea de las novelas de aprendizaje, desde la fundacional *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (publicada en ocho libros entre 1795 y 1796) de Johann Wolfgang von Goethe, el *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce, hasta *El guardián entre el centeno* (1951) de Jerome David Salinger. En Latinoamérica solo

plazado a un sanatorio en los Alpes suizos y en este aislado escenario asume progresivamente su maduración personal, al margen de su mentor. Porque la presencia de un maestro es también imperativa, como ocurre en *Crónica de San Gabriel*. Estos ritos iniciáticos encuentran siempre su forma ficcional en el viaje del héroe, quien busca escapar del hogar y sus rutinas. Desde los relatos populares se observa esta necesidad de independencia que requiere el protagonista, en su proceso de crecimiento, “[...] para alcanzar la estatura que merece —escribe el filósofo Fernando Savater— el hogar no basta: si el joven aventurero no lo abandona, nunca sabrá lo que es el miedo, conocimiento indispensable para su maduración, ni siquiera conocerá la nostalgia, algo que le hace aún más falta si cabe. Sin noticia del miedo ni de la nostalgia, nada podrá saber tampoco de la forma humana de habitar un hogar, que supone, ante todo, haber vuelto”.³⁸

Aunque solo para señalarlo —pues no es motivo del estudio—, en el plano del discurso la novela es la relación lineal y ordenada de sucesos de toda índole, contada en primera persona y que reconstruye “en tiempo real” los episodios con la misma expectativa vivida por el protagonista. El relato no acusa saltos ni anticipos y gracias al control narrativo la curiosidad del lector se mantiene vigilante.³⁹ A pesar de los nume-

mencio los casos de *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas y *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa.

38 Savater, Fernando. “El paisaje de los cuentos”. *Quimera* 23, 1982, pp. 50-53.

39 Sobre lo “retrógrado” de su estilo:

Diario, 24 de abril de 1961.

“Documento gracioso: carta de ediciones Du Seuil rechazando mi novela (*Crónica de San Gabriel*). Este rechazo me lo esperaba bien, pero lo

rosos acontecimientos y la vivacidad de sus apariciones, la novela no abandona el pulso de una cámara que enfoca —a través de un Lucho dudoso y contemplativo— el paisaje, los personajes y los hechos bajo un filtro medido y sentimental.

Cuando puso sus manos sobre mis hombros, cerré los párpados, considerándome perdido, pero pronto una sensación dulce me invadió. Sus labios estaban apoyados en mi mejilla, pero no me hacían daño, sino que buscaban mi boca y la encontraron y la penetraron, como la pulpa de una fruta que busca ser devorada. Estirando los brazos traté de retenerla, pero fue imposible. Desprendiéndose de mí, saltó una tapia y se perdió a través del alfalfar.⁴⁰

Ambos planos, contenido y discurso, van en consonancia para no resentir la vibración emocional que vive el protagonista. Sin duda lo más relevante es la sutileza del narrador adulto —punto de vista desde el cual se relata—, quien ha sabido conservar en la escritura el temblor humano del personaje central, desde el que se ha operado el enfoque. Por eso en el acto de representación de la novela, la voz “audible” del Lucho oprimido es más bien la voz insondable de una conciencia crecida y libre. A pesar de que la novela ofrece un mosaico de acciones y cuestionamientos de índole social, las vicisitudes interiores del personaje resultan más interesantes y sugestivas. Al punto de que el mundo exterior termina siendo en

que me divierte son las razones que dan. El lector habla de una “aplastante influencia de Faulkner. Ahora bien, jamás en mi vida he leído una sola línea de Faulkner (de lo cual me avergüenzo). Es uno de esos autores frente a los cuales, por ignorancia, siento un complejo de culpa.”

40 *Crónica de San Gabriel*, p. 54.

la novela el registro de esa visión interna, que nunca es objetiva ni estática. De ahí que la virtud de la introspección sea “el resultado de la interacción: el yo se reconoce y se rehace en los otros”.⁴¹ A partir de esta afirmación, el sujeto asume un rol hegemónico en la construcción de la novela.

En la puesta en escena de los conflictos que atraviesan la conciencia de Lucho y que lo conducen a una sucesión de desencantos, en primer lugar está su condición de huérfano de padre; condición que lo coloca disminuido en su proceso de socialización, pues carece de una raíz dónde agarrarse (en palabras de Rulfo). La orfandad es un tema significativo en el autor⁴² y es también frecuente dentro del género: personajes como Huck Finn, de Mark Twain; Fabio Cáceres, de Ricardo Güiraldes; Ernesto, de José María Arguedas; Jaguar, de Mario Vargas Llosa; Maruja, de Enrique Congrains. En el caso de Lucho, de *Crónica de San Gabriel*, él vive con sus tíos desde la muerte de su padre y ellos son quienes deciden su viaje a la provincia. El protagonista se muestra a sí mismo desidiioso y divagante: “Como acababa de terminar el colegio creía haber conquistado para siempre el derecho a estar ocioso”.⁴³

41 ELMORE, Peter. Op. cit., p. 75.

42 “Personalmente no puedo hablar de demonios ni de obsesiones en el sentido cabal del término, sino más bien de ciertas ideas o recuerdos recurrentes que vienen a mí, impregnados de sensaciones, de sentimientos más o menos duraderos. Para poner un ejemplo: la muerte de mi padre, que ocurrió cuando yo tenía quince años y que ha dejado en mí un sentimiento intermitente de orfandad, de desamparo. El padre es un punto de referencia, frente al cual uno se define por negación o por afirmación y cuando este punto desaparece uno está condenado a ir siempre a la deriva.” Luchting, Wolfgang. *Escritores peruanos qué piensan qué dicen*. Entrevista con Julio Ramón Ribeyro, 1977, p. 52.

43 *Crónica de San Gabriel*, p. 16.

Sin embargo, a diferencia de clásicos como *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906) de Robert Musil, *Bajo las ruedas* (1906) de Hermann Hesse o *Retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce —cabría considerar también las novelas peruanas *La ciudad y los perros* (1962) de Vargas Llosa, *Los ríos profundos* (1958) de Arguedas y *El viejo saurio se retira* (1969) de Miguel Gutiérrez— en donde la institución educativa del colegio es la encargada de modelar, con sus normas y jerarquías, al personaje en su proceso de conocimiento y socialización; en *Crónica de San Gabriel* el saber de su personaje central va fraguándose en la propia experiencia vital, “al margen de los libros de texto y la autoridad de los profesores”.⁴⁴ Y en la hacienda nada parece apurar la estadía de Lucho: ni los estudios escolares —ha concluido tempranamente la secundaria— ni los planes universitarios; tampoco sugiere haber dejado amigos en la ciudad o que su madre lo reclame, como sería predecible. De este modo se cierra el circuito de aprendizaje del protagonista, quien confinado en la hacienda sufre la difícil tensión de enfrentar en su fuero interno los estímulos de un entorno en irremisible degradación.

En esta prolongada reclusión en la provincia, que se anuncia auspiciosa,⁴⁵ dos personajes sirven de punto de apoyo (ilusorio) al protagonista: su prima Leticia y su tío Felipe. Del aire tonificante de las alturas, de todos los habitantes de la hacienda y, principalmente de estos dos personajes, Lucho pa-

44 Elmore, Peter. Op. cit., p. 73.

45 “Un aire puro, concentrado, me penetraba por la boca como una emulsión y me daba la ilusión de la fortaleza. A cada paso me sentía capturado por la violencia de la sierra, huida para siempre mi enfermiza y pálida vida de ciudadano.” *Crónica de San Gabriel*, p. 19.

decerá un enorme desengaño. Sin embargo, la ilusión inicial, su inusitado entusiasmo, no se debilita ni insinúa una grieta de temor ante la siniestra advertencia de Jacinto, un tío suyo enloquecido y extraordinariamente dotado para la música:

Al hablar caminaba de un lado para otro, ajustándose con un movimiento maquinal el sombrero viejo que llevaba encasquetado hasta las orejas. Su mirada rehuía constantemente la mía y tendía a fijarse en un punto fijo e inanimado del contorno.

—Tenemos mucho que conversar —repetía con insistencia—. Hay muchas cosas que tú tienes que saber. Para ti seremos todavía un poco salvajes. San Gabriel no es una casa como tú crees, ni un pueblo. Es una selva.⁴⁶

El viaje a la hacienda lo realiza con su tío Felipe, primer personaje fundamental en la vida del protagonista. Felipe es un hombre imponente, al borde de los cuarenta años, quien asume pronto el papel de mentor —otra característica en la novela de formación— y las primeras impresiones que Lucho recibe de él son entusiastas. Percibe a una persona opuesta a sí mismo: dueño de grandes acciones y aventurero infatigable. Para Lucho, que realiza su primera salida de Lima, es sorprendente que su tío haya escapado de casa a los catorce años y vivido en los Estados Unidos toda su juventud, desempeñando diversos oficios:

Esta dura experiencia había grabado en sus facciones un rasgo de tenacidad, de resolución, de fuerza indomable, que amedrentaba a los hombres y subyugaba a las muje-

46 Ibídem, p. 24.

res. Yo lo admiraba profundamente y veía en él un ejemplo digno de imitarse.⁴⁷

Pero algo empieza a manifestarse en la conducta y las opiniones de su tío, que irán paulatinamente fisurando la admiración de Lucho. Felipe es altanero y violento, se burla de la timidez de su sobrino, practica algunos “extraños ajetreos” y se expresa groseramente, en especial de las mujeres:

—Un consejo —murmuró—. No creas nunca en la honestidad de las mujeres. ¿Sabes que no hay mujer honrada sino mal seducida? Todas, óyelo bien, todas son en el fondo igualmente corrompidas.⁴⁸

Este desprecio de Felipe hacia las mujeres esconde una relación viciada que mantiene, en una trama de intrigas y astucias, con algunas mujeres de la hacienda: la “Gringa”, mujer del contador Daniel; sus sobrinas Lola y Leticia; y Ema, esposa de su hermano Leonardo y propietario de San Gabriel. Felipe se ufana de haberlas cautivado, cuando en realidad ha resultado ser un instrumento en los turbios afanes femeninos, como es el caso de Ema, quien solo quiere abandonar la hacienda. En cada descubrimiento que Lucho realiza, decanta mejor su vínculo con Felipe y los hilos deleznales que conserva engañosamente unida a la familia. Y no solo son sus actos de seductor empedernido,⁴⁹ sino también con su miserable predicamento que van mellando el afecto de Lucho:

47 Ibidem, p. 17.

48 Ídem.

49 En su magnífico ensayo, Loayza establece precisiones: “es un mujeriego que no llega al libertinaje, presume un día de cinismo y otro lamenta la impureza de las mujeres. En suma, es un ser débil, menos sensual

—¡Qué imbécil! Casarse en la flor de la juventud. Yo que él me dedicaría a coleccionar provincianitas, tan lindas como son las pobres y tan cariñosas.

Me alejé de ellos. Las bromas de Felipe me resultaban cada vez más desalentadoras. Yo admiraba su generosidad, su coraje, pero no le perdonaba el tono mordaz, el poco respeto que mostraba por los sentimientos ajenos. Las palabras amor, mujer, hogar, religión —que eran para mí palabras enormes— tomaban siempre en sus labios un tonillo despreciativo que las volvía ridículas.⁵⁰

Su prima Leticia es el otro personaje fundamental en la experiencia formativa de Lucho. La conoce apenas llegado a la hacienda, pero por un error de percepción cree que se trata de un jovencito. Han llegado a caballo y tres personas bajan de la quebrada a saludar a Felipe y al forastero. Lucho está entumecido, se siente un jinete inhábil y ridículo. Desciende del caballo, los mira con atención y los abraza. Pero no advierte la presencia de su prima:

—¿Dónde está Leticia? —pregunté al fin.

—Leticia soy yo —dijo el mayor de los muchachos, y se quitó el sombrero. Un mechón de pelo negro cayó sobre su frente. Quedé sorprendido y no pude por menos que examinar su cuerpo, que, bajo la indumentaria masculina, parecía el de un mozo quinceañero.⁵¹

que incontinente, y en sus contradicciones no hay un conflicto trágico sino tan solo la moral —la falta de moral— blanda, aprovechadora, llena de prejuicios de quien pasa por la vida embebido en el placer y la rapacidad y no alcanza la madurez.” *El sol de Lima*, p. 164.

50 *Crónica de San Gabriel*, p. 48.

51 *Crónica de San Gabriel*, pp. 21-22.

La relación con su prima hermana ingresa enseguida a un camino tortuoso de sentimientos, en los que la ambigüedad imone un clima nebuloso e intenso. Los encantos de Leticia, mezcla de arrebatos y tozudez, encuentran el mejor campo de cultivo en la pasividad de Lucho. Él cree estar enamorado, presa de un romanticismo ingenuo y obedece cuanto ella ordena. Incluso en la reticencia y los prolongados silencios de Leticia, Lucho busca intuir el rumbo de sus deseos o de su comportamiento. En el mundo interior del protagonista se abre una grieta de amor, en la que debe responderse urgente a los dilemas. Pero los continuos yerros en su relación lo impregnan de un aire trágico, como cuando recuerda su partida a la mina de tungsteno:

Mis decisiones más importantes eran siempre dictadas por sentimientos oscuros. Durante algún tiempo me repetí que alejarme de Leticia era una manera de aproximarme a ella, pues la distancia no haría sino exasperar mi pasión.⁵²

La construcción del personaje Leticia es una de las virtudes más altas de la novela. Desde su registro inicial —en la confusa percepción de Lucho— como a lo largo de su extraño deambular por la historia, este personaje tiene la difusa ubicuidad de una aparición fantasmal y a la vez la sólida materialidad de una estatua. Es difícil encontrar en la literatura peruana, no solo antes de CSG, un personaje femenino que exhiba la fuerza y los efluvios que erigen el objeto de deseo. Ella es casi un animal mítico que juega a ser piel, aire, fuego; pero si alguien la toca, reacciona incrustando sus uñas hasta sangrar-

52 *Crónica de San Gabriel*, p. 79.

lo o con un despiadado perdigonazo. Como los felinos, marca la zona —con sus habitantes— que debe pertenecerle y nada parece emocionarla: ni la ruina de la hacienda, ni su matrimonio, ni las muestras de sumisión que Lucho le profesa. Ella tiene siempre un aura de misterio: “Al mirarla de cerca comprobé asombrado que sus pupilas eran de una opacidad tan singular que la luz de los ventanales las iluminaban sin penetrarlas”.⁵³

En los quince años de Lucho, Leticia es un cuerpo inasible y una presencia impertinente. La nombra como “una autoidad de pequeña princesa mimada que yo no podía tolerar”,⁵⁴ pero que sin embargo la sigue fielmente y acata sus órdenes; le cautiva su bravura y agilidad de “gata montesa”, como su apariencia de dama elegante. Ella, que ha agitado la vida de la hacienda, que ha manipulado los sentimientos de Lucho y de Tuset —su falso pretendiente—, que ha criticado las turbias relaciones familiares y que ha querido ser distinta, lejos de la provincia, en Lima como una señorita aristocrática; también ha terminado hundiéndose, desesperada y humillada, en el sórdido ocaso de San Gabriel. Hacia el final de la novela, luego de los continuos desalientos sentimentales del protagonista, se descubre que Leticia está embarazada y ha huido. La encuentran desfalleciente en casa de tía Mabila, en las afueras de Santiago, cerca del cementerio —referente significativo— donde ha llegado de emergencia: ha sufrido una hemorragia. Se trata de un aborto que constituye, en este caso, un accidente orgánico que la define como mujer. En un acto de hartazgo y renuncia, Lucho decide no verla:

53 Ibidem, p. 30.

54 Ibidem, p. 31.

En el umbral me detuve y no me atreví a entrar. Estaba seguro de que me bastaría ingresar en ese brumoso dormitorio para caer nuevamente en el círculo de Leticia, en su extraño mundo lleno de mentiras y artificios, de abluciones y de juegos, que ahora me parecían juegos sangrantes.⁵⁵

Este suceso es el punto culminante en la experiencia de Lucho, quien vuelve a Lima para dejar testimonio del descubrimiento de un mundo desahuciado, en el que reconoce que una infección moral ha destruido los tejidos de una familia. Al avance de la gangrena han contribuido Felipe y Leticia, sus dos puntos de apoyo. Fueron personajes sólidos y de inmenso magnetismo para el protagonista, pero que a lo largo de la novela se han desmoronando ante sus ojos. El mentor y la amada deseados han sido un espejismo, la imagen hiperbólica de dos seres deleznable. Ha significado para él una lección dolorosa y como “todo hombre que sufre se vuelve un observador”, es de suma importancia la mirada escrutadora del personaje central.

Conviene destacar este demorado proceso de registro visual del narrador, que ha refractado sobre su conciencia con un efecto múltiple y segmentado. Como si se tratara de un amplio vitral —cuerpo opaco y silencioso—, las páginas de su testimonio reproducen siluetas humanas y acciones, con las luces y sombras de un paisaje extraño y casi incomunicado. Todas las presencias de la hacienda, aunque no lo parezcan, viven tan aisladas como ese esperpento que es Marica y tan desvariados como el tío Jacinto, las dos figuras *borderline* y menos ambiguas de la novela. Pues de ese mundo enmaraña-

55 Ibidem, p. 213.

do y enrarecido, solo Marica y Jacinto mantienen el mismo contorno inicial y por lo tanto no provocan desilusión.

Recuérdese que Lucho se presenta, desde el comienzo de la novela, como un adolescente ensimismado y observador. Más tarde, debido a su condición de forastero en San Gabriel, acostumbrará a afinar la vista y a tener a todos bajo la mira. Que es la misma vocación de los habitantes de la hacienda, a causa de los secretos que guardan y las intrigas que soportan. Escribe el narrador hacia el final de la novela:

Mi papel se reducía al de un espectador complaciente que parecía encontrar un placer reposado en la contemplación del trabajo ajeno... Mi curiosidad encontraba, además, en aquel lugar, un campo fecundo para la observación.⁵⁶

La confusión inicial de Lucho al percibir a Leticia define el signo equívoco del personaje. Signo que cobrará más fuerza en los virajes bruscos de su conducta e incluso en la mirada de los otros.⁵⁷ Desde luego que son los ojos de Lucho que dedican más tiempo a seguirla, al punto que ella le reprocha su irrefrenable inclinación: “Te he visto mirar a Lola con la boca abierta, luego a mi mamá. Lo único que haces es mirar. A

⁵⁶ Ibídem, p. 143.

⁵⁷ “[...] cuando una mujer ingresó en la sala. Al principio no la reconocí. Estaba en tal forma habituado a la imagen de Leticia en pantalones, que al verla ceñida en un vestido rojo, sobre altos tacones, el cabello suspendido con gracia sobre la nuca, quedé confundido por su apariencia. Al llegar a mi lado se detuvo, enderezó el busto y sin abrir la boca prosiguió hacia el grupo de los mayores.

Felipe la había seguido con la mirada”. *Crónica de San Gabriel*, p. 33.

mí también me has mirado”.⁵⁸ Por eso ella constituye en la conciencia y el corazón del protagonista —acaso también del lector— una figura inescrutable. Si la novela deja algunas preguntas, una imprescindible es de quién quedó Leticia embarazada. ¿De Tuset? ¿Del tío Felipe? ¿De Lucho?

Son los ojos que miran primero y acaban espiando después, los que enriquecen los conflictos de la novela. Incluso su tío Felipe, en quien se produjo también un error de registro, pues Lucho quedó cautivado en las primeras impresiones, va mostrándose ante su mirada cada vez más astuto y desconfiable:

Yo observaba a mi tío Felipe, cuya conducta me parecía singularmente equívoca. La franqueza, la espontaneidad de sus actos, me parecían guiadas por el más refinado cálculo. Sus gestos, sus palabras, no eran jamás inútiles y tenían un sentido ulterior que sólo podía entender quien estuviera en posesión de la clave.⁵⁹

Hay un pasaje revelador en el capítulo “En la barraca”, cuando Lucho parte hacia la mina con el doble propósito de hacerse de algún dinero y sobre todo olvidar a Leticia.⁶⁰ El viaje lo hace a mula, con Felipe y Daniel, el contador de la mina. Al pasar por una alta quebrada se produce un incidente, que estuvo a punto de terminar en tragedia: la mula de Felipe se encabrita repentinamente y sus patas vacilan sobre el

58 Ibidem, p. 116.

59 Ibidem, p. 56.

60 “Pronto comencé a sospechar que mi partida era tan sólo una represalia ejercida contra mi prima por los pequeños desaires que de ella había recibido”. *Crónica de San Gabriel*, p. 79.

abismo, pero “sólo por un milagro logró mantenerse en el sendero”. Lucho cree haber visto, aunque andaba algo distraído, que Daniel se inclinaba con el brazo estirado hacia el pescuezo de la mula. “¿Sería una ilusión”, se pregunta el protagonista. Sin embargo, al llegar a la mina Lucho examina el anca de la mula y descubre “una imperceptible quemadura hecha con la punta de un cigarro”. Al día siguiente, cuando Felipe se dispone a retornar a San Gabriel, Lucho le advierte que se cuide de Daniel:

—¿Por qué? —preguntó sorprendido.

—¡En el anca de tu mula hay una quemadura!

Felipe se puso serio y me examinó con severidad.

—No me gusta la gente observadora —respondió, saliendo de la barraca.⁶¹

La respuesta increpante de Felipe deja en claro, como apunta Peter Elmore, que “se trata de un hombre que tiene mucho que ocultar”.⁶² Incluso en sus secretos laberintos se articulan nuevos descubrimientos de esta galería de personajes y hechos dudosos. En otro momento que Lucho persigue sigilosamente a Felipe por el corredor de la casona, dice “apresurando el paso traté de ganar terreno para que sorbiera mi curiosidad hasta las heces de este espionaje”.⁶³ Cuando está por descubrir una nueva conquista sexual de su tío, irrumpe una sombra. Sin saberlo, él también ha sido seguido por su primo Alfredo, hermano de Leticia y medio hermano de Ollanta, quien más adelante lo recrimina:

61 Ibídem, p. 81.

62 Elmore, Peter. *El perfil de la palabra*, p. 76.

63 *Crónica de San Gabriel*, p. 128.

—¡Tú quieres saberlo todo! —replicó—. Tú eres un espía, como Ollanta. Estás todo el tiempo mirando a los demás... ¿Qué hacías la otra noche en el corredor?⁶⁴

Junto a la práctica de una vigilancia inquisidora, también el silencio instala su dominio. La mirada sesgada y el silencio potencian la urdimbre intrigante de la hacienda. La incomunicación de sus personajes está construida de palabras no dichas y de mensajes cifrados —que emplean algunos como Felipe, Alfredo o Leonardo, pero en particular Leticia— que sugiere la incapacidad de las palabras para siquiera esbozar una posibilidad de verdad o de comunión humana. Uno de los momentos más cruentos es la llegada de un pobre indio sordomudo, atado como un animal e incriminado injustamente del asesinato del ingeniero González. Su presencia acosada por la derrota podría ser un símbolo de la mirada y el silencio que cae sobre San Gabriel.

Yo quedé un rato contemplando por la rendija el ojo del delincuente. Era un ojo irritado y terrible que me llenó de estupor, porque me pareció que por él miraba, no una persona, sino una multitud de gente desesperada.⁶⁵

Poco más adelante, Lucho confiesa que los “incidentes anteriores habían dejado su larva y mi corazón comenzaba a pudrirse”. Se refiere a todo el espectáculo grotesco que ha presenciado en la hacienda y que aún continúa, aunque desfalleciente: los enredos sexuales y la degradación de sus gen-

⁶⁴ Ibídem, p. 141.

⁶⁵ Ibídem, p. 70.

tes, las bacanales para agasajar a las autoridades políticas y concertar componendas económicas. También se refiere a las condiciones infrahumanas de los peones que ha conocido en la mina y que lo han indignado.⁶⁶ Ahora todas las expectativas e ilusiones se han ensombrecido en la conciencia del narrador:

Mi entusiasmo se escapó por una extraña fisura. En un instante, esa tierra grandiosa que yo había soñado, comenzó a poblarse de figuras humanas y no todas eran buenas, ni deseables, ni felices. De la tierra también brotaba la cizaña. Imaginé que debía de haber otros valles como San Gabriel, con sus señores y sus vasallos, sus sediciones y sus orgías, sus cotos de caza, sus locos encerrados en la torre. Mi tristeza renació y, sin poder dominarme, quedé largo rato inerte, desalentado, estrujando con los ojos la belleza inútil, el verdor desesperado de la tierra (p. 178).

El regreso de Lucho a la capital significa que la mirada y el silencio vividos en una dolorosa estadía se han restituido en la evocación de su memoria y en la escritura del testimonio que nos deja. Del viaje a San Gabriel y del retorno a Lima, emerge una historia que ha recuperado —y expiado— los sentimientos más intensos y formativos. Aunque la novela acusa las vacilaciones y los pudores de una mano adolescente, en

⁶⁶ En su estudio “Textualidad e ideología”, Blas Puente-Baldoceda hace un muy interesante análisis sociológico de la novela que podría resumirse en el juicio: “Aunque en *Crónica de San Gabriel* no se evidencia el propósito reivindicacionista de la narrativa indigenista, la ideología que subyace al texto denuncia abiertamente la corrupción de las autoridades políticas por el poder económico de los terratenientes”. OVIEDO, José Miguel. Op. cit., p. 214.

las entrelíneas palpitan tantas sugerencias que —como dice Luis Loayza— “los silencios conforman una segunda historia que se reconstruye en nosotros”.⁶⁷

III. *Los geniecillos dominicales*

Esta segunda novela se publica en 1965, merced a un premio concedido ese mismo año por el diario *Expreso*, y va a merecer enseguida algunos comentarios favorables como los de Luchting y Salazar Bondy, pero en especial —poco más adelante— una encomiable reseña crítica de Mario Vargas Llosa que terminaba rotundamente: “Con esta novela, Ribeyro no solo ha trazado su biografía espiritual de escritor; ha escrito además el más hermoso de sus libros, el de gloria más cierta y durable”.⁶⁸ Es difícil adscribirse a este juicio, pues si bien *Los geniecillos dominicales* es una obra valiosa en la producción del autor, no alcanza los cotos estéticos de la novela anterior ni de los volúmenes de cuentos que tenía entonces publicados: *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Tres historias sublevantes* (1964) y *Las botellas y los hombres* (1964).

No obstante, conviene señalar la opinión de Vargas Llosa por su contenido sorprendente, pues ya era él un escritor con-

67 Loayza, Luis. Op. cit., p. 172.

68 Luchting, Wolfgang. “Así no, pues”. *Oiga* 143. Lima, 1 de octubre de 1965, pp. 35-36; Salazar Bondy, Sebastián. “Una nueva novela de Ribeyro”. *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 4 de julio de 1965, p. 6; Vargas Llosa, Mario. “*Los geniecillos dominicales* o el exilio interior”. *Expreso*. Lima, 27 de febrero de 1966, p. 11.

sagrado que se perfilaba como figura de la nueva novela latinoamericana, junto con otros escritores hispanoamericanos que exploraban en laboriosas experimentaciones formales. Solo en el Perú habían aparecido *La ciudad y los perros* (1963), de Vargas Llosa, y *En Octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso; y no tardarían en publicarse otras grandes novelas del propio Vargas Llosa: *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967) y *Conversación en La Catedral* (1969). Todas ellas son claras muestras del signo renovador que vivía la novela a mediados del sesenta, que no parece contagiar a *Los geniecillos dominicales*.

En el plano formal, la novela de Ribeyro nos remite más bien a la narrativa clásica de la picaresca española, por la sucesión de peripecias circulares e independientes que comprenden sus veinticuatro capítulos —como en *Crónica de San Gabriel*— y que son enhebradas por un personaje marginal, en calidad de antihéroe. Aunque el punto de vista que emplea el narrador es la tercera persona convencional, el centro de la mirada nace del protagonista, que es otra característica de la picaresca. En su aspecto interno, la novela se debate entre algunos problemas del existencialismo francés —notorios en *La náusea* de Sartre y *El extranjero* de Camus— y el planteamiento de una crítica punzante a la sociedad burguesa.

Las vicisitudes íntimas que sufre Ribeyro para la composición de su novela —discontinuidad, vacilaciones, malestar— revelan el espíritu de/formativo del paisaje humano aristocrático que la conforma e insinúa además el proceso de descomposición del espacio urbano, de una mítica Lima señorial a una ciudad expansiva, caótica y degradada. Proceso urbano que arrastra a algunos sectores burgueses de la sociedad a un

penoso desclasamiento,⁶⁹ como ocurre con ciertos personajes de la novela —protagonista, parientes y amigos—; novela que para muchos de sus primeros lectores constituía un *roman à clé*. Pues para enfatizar esta categoría de novela, el libro también postula —en frecuentes alusiones a hechos y lugares— el derrotero de una generación de escritores y, en particular, del aprendizaje intelectual del autor con un aura bohemia y en un medio social adverso.

Es en mayo de 1961, en su diario personal, que Ribeyro hace referencia de haber empezado el primer capítulo de *Los geniecillos dominicales* y tres años más tarde, el 8 de mayo de 1964, menciona haber concluido la novela; sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido, se muestra muy insatisfecho con el resultado:

Hay mucho que suprimir. Párrafos cursis, fatuos o charlatanes. Incluso capítulos. Sobre todo al comienzo: debo hacer de los cuatro primeros capítulos solamente dos. Hay

69 Es interesante cómo, pocos años más tarde, hace Ribeyro esta observación: “Me pareció extraña esta conjunción de nuestros parientes millonarios tanto por parte de madre como de padre. Pero al mismo tiempo fue para mí como una conjunción simbólica: la de la decadencia de nuestros ancestros. La poderosa Cloro y la poderosa Poupée. Reunidas en un salón, donde se olfatea ya el declive de su fortuna... Ambas saben ya, si no lo dicen, que están en un periodo histórico que asegura a corto plazo su extinción como familias que reunían el poder, el dinero y el prestigio. Otras familias surgen, oscuros hombres procedentes de las clases medias y de las provincias se abren camino, las desalojan y las reducen a llevar una vida marginal, compuesta de recuerdos y de pequeños fastos costosos y mal recompensados”. *La tentación del fracaso II*, p. 155.

partes buenas, inmejorables. Pero temo haberme dispersado mucho, haber proyectado la acción en muchas direcciones. Quedan partes oscuras.⁷⁰

Los geniecillos dominicales obtuvo al año siguiente el premio de novela del diario *Expreso* —como queda señalado— y durante algunos meses el autor continuó trabajando en el libro, sin mayor entusiasmo, hasta que se vio forzado a precipitar su terminación para presentarlo oportunamente al concurso;⁷¹ de esta y otras dificultades, el destino editorial de la novela parece dimensionar irónicamente sus vacíos y retazos inconexos: en su primera edición aparece con páginas faltantes y plagado de erratas. A esta primera entrega masiva que lanzó Populibros —en Lima de 1965—, a Ribeyro no le queda otra opción que desacreditarla categóricamente. José Miguel Oviedo hace referencia a estas circunstancias en su Prólogo a la primera edición de *Prosas apátridas*:

Súbitamente, la estrella de Ribeyro pareció cambiar: a comienzos de 1965 ganó un bullicioso premio nacional de novela (en 1959 había ganado otro, oficial y con una cifra mezquina) por *Los geniecillos dominicales*, que apareció ese mismo año. *Los geniecillos dominicales* era una nove-

70 Ibídem, p. 75.

71 En setiembre de 1964, Ribeyro escribe: “Mi novela me parece un ladrillo, algo absolutamente indigesto. Más aún, un acto de agresión contra los lectores. ¡Y no termino nunca de copiarla! Me faltan diez capítulos. Scorza me pidió por carta que la presentara al concurso de *Expreso*, a fin de mes. Le dije que no tenía tiempo, que si se aplazaba el concurso tal vez. Cada vez corto más párrafos. Debía eliminar capítulos íntegros. Debía en suma eliminarla toda”. *La tentación del fracaso* II, pp. 77 y 78.

la a contramano: narrada en tono menor, con la simplicidad de quien cuenta anécdotas personales, evocaba los lejanos años bohemios de Ribeyro, los secretos de ese clan de casi escritores, casi rebeldes, que operaban en una Lima nocturna y mediocre. La edición fue un escándalo. Ribeyro tuvo que rechazar por carta pública una impresión en la que habían tirado dos veces las mismas partes de la novela, con lo cual un fragmento nunca apareció y el conjunto resultó incomprensible. La edición, por cierto, era masiva y resultó “todo un éxito”.⁷²

Apenas una nota al margen: es conocida la mala suerte editorial que se ensañó con la obra de Ribeyro. *Los geniecillos dominicales* ha tenido en el extranjero dos ediciones —en México: Ediciones Bogavante, 1969; y en Barcelona: Tusquets Editores, 1983— y en nuestro país la Editorial Milla Batres preparó en 1973, y con prólogo de Wáshington Delgado, una “Primera edición obra completa” —según se consigna en los créditos— que lamentablemente incurre también en error: las páginas del primer cuadernillo están mal compaginadas.

A juzgar por los comentarios que registra el autor, siempre quedó disconforme con su novela. En noviembre de 1964, cuando llevaba ya el título de *Los geniecillos dominicales*, él la califica como “un libro disperso y casi disparatado. Es la suma de varios libros. De allí la dificultad que tengo de encontrarle un título apropiado, pues el que lleva ahora es provisional”. Ribeyro barajó varios nombres e incluso proyectos de continuación y refundición de la novela, pues sabía perfectamente la

72 Oviedo, José Miguel. “Ribeyro o el escepticismo como una de las Bellas Artes”. *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets, 1975.

importancia nuclear de un título⁷³ y la naturaleza orgánica de la novela. Sobre este inconformismo, cuando ya la novela estaba publicada, el 23 de diciembre de 1965 escribe en su diario:

En vísperas de Navidad, proyectos literarios... refundir *Los geniecillos*, que es a mi juicio una obra precipitada e incompleta, en una más amplia que abarque tres *volets*: *Ludo y los bohemios*, *Ludo y los hombres estables* y *Ludo y los guerrilleros*. El primero de estos libros se haría sobre la base de *Los geniecillos*, pero poniendo más el acento sobre los demás personajes... Los bohemios son los desadaptados (inercia, falta de previsión, falta de ambiciones, moral particular, valores no crematísticos, evasión, individualismo, etcétera). Este grupo tiene un lindero con la delincuencia: Daniel. Vivir hasta las últimas consecuencias, este género de vida sólo puede llevar al sanatorio (Pirulo), al suicidio (Segismundo), o a la muerte por intoxicación o suicidio por etapas (Braun). O también al crimen (Ludo).⁷⁴

73 El 6 de noviembre de 1964 le escribe a su hermano Juan Antonio: "Verdaderamente nunca he tenido más dificultad para encontrar el título apropiado como ahora. Vacilo entre un título explicativo o un título extraño al contenido del libro. La dificultad del título explicativo es que no hay uno que englobe todos los aspectos de la novela. *Los geniecillos dominicales* (título que hace años reservo para un libro) no se ajusta enteramente a este libro. *Pillaje en el incendio* es demasiado "policial" y además no sería entendido. *El sol es una plaza donde la muerte gira locamente* me parece largo, pero tiene la ventaja de ser sugestivo y puede tener cierta conexión con muchos aspectos de la novela. Otros títulos explicativos o al menos alusivos: *Noches limeñas* (horrible, parece un vals criollo), *Los días averiados* (puede pasar). En fin, aún no sé. Esta tarde seguiré pensando". *Cartas a Juan Antonio*. Tomo II, pp. 91-92.

74 *La tentación del fracaso II*, pp. 100-101.

Casi todos los ingredientes consignados en este plan de fin de año figuran en la novela original, y por eso las múltiples aristas de su universo ficcional y la progresión acumulativa de sus capítulos, sin entramado, en el sentido de la novela picaresca: sumándose peripecias sin esbozarse un orden en la intriga. Buena parte del libro puede leerse como un relato enmarcado, en el que la intensidad dramática se produce más por acumulación y entrecruzamiento de las historias que por organización gradual de las peripecias. Y el portador de mundo —en términos de Wolfgang Kayser— es el protagonista Ludo Tótem, quien es actor y descubridor (tal vez narrador) de una historia en la que una ciudad se deteriora aceleradamente y una clase social desciende ignominiosamente al deshonor.

La historia de esta segunda novela de Ribeyro cubre, como la anterior, un tiempo y un espacio claramente definidos. Ahora los acontecimientos ocurren a lo largo de siete meses —del 31 de diciembre al 31 de julio del mismo año— y son narrados de manera lineal, siguiendo un orden progresivo. Aunque el relato es secuencial y fragmentario, con capítulos aparentemente independientes, pues a ratos los sucesos se presentan continuos y en otras ocasiones aparecen en situaciones algo descolocadas y laxas. La mayor parte de los capítulos son episodios autónomos, que nos hunden en un mapa degradante de Lima y en las malandanzas de Ludo, su protagonista, pero que no alcanzan a hilvanar un tejido argumental que organice la novela. Aún así la historia no pierde vivacidad gracias a los vaivenes psicológicos de los personajes y a las agudas descripciones del ambiente urbano.

Los límites temporales y geográficos que fija el narrador revelan una intencionalidad: marcar un periodo y un espacio de extrañamiento del protagonista, en el que experimentará

numerosos dilemas en su proceso de aprendizaje intelectual. Si en *Crónica de San Gabriel* fuimos testigos del sometimiento de Lucho lejos de su hogar y en un tiempo específico, a una serie de pruebas para conseguir su madurez; ahora Ludo se enfrentará —en medio de dos fechas significativas— al tránsito por una ciudad que mal conoce y que irá descubriendo con morbosidad y repulsión; pero, principalmente, el personaje central empezará a tomar conciencia de sus zozobras y de su incapacidad para tomar decisiones en su formación como escritor.

Ni el espacio geográfico ni las fechas son azarosos. En la década de los cincuenta la capital empieza a mostrar un nuevo rostro, el de la decadencia, en el que apenas quedan vestigios de la serenidad y la elegancia de la tradicionalista “ciudad jardín”. Los desórdenes económicos y la masiva migración provinciana han dañado la imagen de la capital. La novela empieza precisamente con una mirada del centro de Lima, donde Ludo Tótem acaba de renunciar a su trabajo y abandona su oficina, de “la Gran Firma, donde ha sudado y bostezado tres años sucesivos en plena juventud”. En estas dos líneas se concentra un ánimo que no se repetirá en el protagonista —la resolución de poner punto final a la rutina— y además de su autoextrañamiento de un proyecto laboral elitista y prestigioso, en consonancia con su clase social. Se trata de una decisión imperativa, pues su juventud exige aventura y riesgo. Desesperado “lanza un gemido poderoso, como el que dan seguramente los ahorcados, los descuartizados” y escapa de un centenar de compañeros de trabajo quienes, tras un brevísimo sobresalto, vuelven a sus arraigadas tareas.

Mientras camina hacia el paradero del ómnibus se da cuenta de un detalle: que a veces basta tomar una deter-

minación importante para que de nuestros ojos caiga el velo que tiende la rutina: solo entonces vemos el verdadero rostro de las cosas. Así, mientras hace su camino, descubre que en la fachada de la iglesia de San Agustín hay un pórtico barroco digno de una erudita contemplación, que la gente que anda a su lado es fea, que hay multitud de bares con olor a chicharrón y que los avisos comerciales, tendidos en las estrechas calles de balcón a balcón, convierte el centro de Lima en el remedo de una urbe asiática construida por algún director de cine para los efectos de una película de espionaje.⁷⁵

En el breve recorrido el protagonista no solo advierte la trascendencia de una decisión, sino que repara en su espacio urbano desde una perspectiva aristocrática y esteticista. En la cita se refiere al Centro de Lima, que ha sido asaltada por el mal gusto y una población indeseable. Es el ocaso del esplendor que tuvo la ciudad de antaño y sus gentes. Esta mirada crítica se expandirá a lo largo de la novela, a través de barrios residenciales y de recovecos marginales. Los distritos de la capital tienen una territorialidad y una representación definidas: Miraflores, donde vive Ludo y su familia, pertenece a la alta burguesía y la clase media; Surquillo, zona colindante, es el lugar de los bares y las aventuras; en tanto La Victoria, con sus barrios prostibularios y peligrosos, es el submundo del escándalo. La voz narrativa registra las observaciones del protagonista, siempre desde un sesgo refinado e inescrupuloso:

75 *Los geniecillos dominicales*, 1973, p. 15. En adelante citaré de esta edición.

[...] las residencias señoriales que bordeaban la avenida. Tal vez esas casas albergaron grandes abusos, corrupciones inconfesables y se edificaron sobre la usura y la impiedad. Pero esas casas tenían una justificación: eran bellas.⁷⁶

La mirada del espacio es tan discriminatoria e implacable como cuando observa a los habitantes de las calles del centro, por donde transitan seres grotescos como “ese viejo con la nariz tumefacta como una coliflor roja y ese otro que en una esquina le metió el muñón en la cara pidiéndole un sol para comer”; mientras que por los salones de una gran casona, a donde ha asistido a una boda de su familia, solo reserva ojos subyugados para la elite de la sociedad:

¿Quiénes eran esos hombres, sobre todo esas mujeres esplendorosas? No eran seguramente los hombres que trabajaban en las escribanías ni los que viajaban en ómnibus, ni tampoco las mujeres que sellaban papeles en las oficinas de correos, ni siquiera las mujeres que iban a la universidad. Quizás esa gente ni trabajaba ni estudiaba o lo hacía en lugares privados, inaccesibles, como las gerencias de los bancos o los *colleges* de Norteamérica. Las mujeres, sobre todo, eran los frutos preciosos de la burguesía...⁷⁷

Ludo Tótem ha pertenecido a ese sector de la sociedad y ahora a los veintidós años, desde la muerte de su padre, le toca la desgracia de añorarla y de atestiguar el desfallecimiento de su propia familia. De una familia de abolengo y de un apellido curioso: Tótem encierra —qué duda cabe— una carga

76 Ibídem, p. 76.

77 Ibídem, p. 79.

simbólica, pues nos remite a lo emblemático de una institución. Y el nombre de pila, Ludo, tiene a mi juicio doble significación: de un lado, juego de azar, dinámica de movimientos en la que no interviene la razón ni la voluntad. Que es la ruta desenfrenada, sin brújula, que transita el protagonista. De otro lado, Ludo es fonética y gráficamente afín a Lucho, el nombre del protagonista en *Crónica de San Gabriel*, a quien también le corresponde —como dice al final de la novela— “llevar y conservar más puramente mi testimonio”. No es errado, por lo tanto, considerar al personaje Ludo como una proyección metafórica del protagonista de la novela anterior: ambos son huérfanos, limeños, cultivados y descendientes de una familia acomodada que se desmorona.

Los geniecillos dominicales se abre con la renuncia de Ludo, efectuada no obstante tener conciencia del deterioro económico que sufre su familia; esa actitud podría justificarse en el proyecto que anima al protagonista: ser escritor. Intención que trazará un proceso involutivo, como veremos, pues en su aprendizaje artístico solo conseguirá —abandonado al nihilismo y la apatía— un lugar en el hampa. Al comienzo Ludo aparece acosado, en su fuero interno, por los fantasmas de su abuelo y de su padre. Renombrados jurisconsultos, cuya ilustre memoria incomoda al protagonista. En un arrebato de contrición, reacciona irreverente y admonitorio frente al retrato de su abuelo:

Ah, vejete y revejete, perdóname si he dejado el puesto. Por más que hagamos, siempre terminamos por convertirnos en retrato o en fotografía. Y cuidado con protestar, que te volteo contra la pared.⁷⁸

78 Ibidem, p. 16.

En el primer capítulo, que es pieza paradigmática y generadora de la novela, Ludo resuelve romper con los actos que han marcado su vida y comienza a organizar una gran celebración que arroje para siempre esa vida monótona. Está convencido de haber cancelado “el paraíso de la mediocridad”, de haber quebrado un orden inalterable y repetitivo, mientras en “una zona oscura de su conciencia” se dibuja la figura paterna que parece recriminarle:

Has abandonado el trabajo, renuncias a la oficina donde pasé mi vida, te mofas de tu porvenir, te adhieres al mundo del desorden, privas a tu madre de una ayuda, aceleras la decadencia.⁷⁹

Esta aventura inicial organizada por Ludo, con el dinero de su liquidación y secundado por sus amigos —quienes constituyen los “geniecillos”—, inaugura el ritmo y el tono narrativo de la novela: da origen a una retahíla de peripecias, muy similares entre sí, bajo un clima sórdido y de humor espermático. La orgía que imaginan constituye el primer retrato íntimo del protagonista y el chasco inaugural de muchos:

[...] muestra una suerte de idealismo negativo —afirma Wáshington Delgado en el Prólogo—, casi un antiideal limitado al goce de placeres puramente sensuales; pero incluso este ideal negativo se frustra y el personaje no alcanza ni siquiera la grandeza en el mal o en la perversión y termina por ser juguete de una farsa grotesca y deprimente.⁸⁰

79 *Ibíd.*, p. 18.

80 *Ibíd.*, p. 14.

Pues el acontecimiento concluye con un Ludo burlado: aguardaba a “seis hembritas del carajo” y ha sido un “ensarte. No hay mujeres, no hay nada, la orgía se va al diablo”. Solo han acudido Eufemia y Eva —“una zamba flaca que llevaba un clavel detrás de la oreja” y “una extraña entidad... no saben si se trata de una niña, de una vieja o de una jorobada”—, a quien el protagonista ha perseguido por toda la casa para poseerla; acto que tampoco culmina.

Se proyecta ya enérgicamente sobre sus nalgas cuando un resto de lucidez le permite registrar un calzón mugriento, con un enorme agujero por donde un glúteo intocado respira. Entonces ya no puede más: toda su fatiga, toda su vergüenza, todo su asco, todo su alcohol le remontan a la cabeza, el cuarto se pone a girar vertiginosamente, y sin ver la última, la impecable parábola que describe la enana al abandonar el cuarto, llevándose en una mano su falda como un cometa su cola, cae de bruces vomitando sobre la almohada de paja.⁸¹

Desde esta apertura la novela diseña su estrategia: bajo un trazo caricaturesco e impulsado por un progresivo sistema de reproducción, la historia de Ludo devendrá en la crónica de una larga secuencia de fracasos.⁸² Su alejamiento de la mo-

81 Ibídem, p. 25.

82 Como a menudo calificó Ribeyro su propia vida. En ese sentido es interesante lo que escribe en su diario el 11 de mayo de 1961: “¿Por qué esa maldita costumbre de beber mientras escribo? Ayer, que me levanté temprano, me senté a la máquina con una botella de coñac por delante: a mediodía estaba completamente borracho. Es verdad que culminé el primer capítulo (de *Los geniecillos dominicales*) en forma brillante: vomitando como Ludo”. *La tentación del fracaso II*, p. 24.

notonía burguesa ha sido una ilusión, porque en adelante la repetición —ya no estable, sino en sentido descendente— regirá su vida. Tras la frustrada orgía, que ha tenido como escenario la casa de un pariente adinerado, Ludo se embarca en una segunda aventura —apenas en el capítulo siguiente— dispuesto a explorar la vida nocturna en otros barrios. No son los amigos esta vez, sino un tío quien lo acompaña y sirve de guía por las calles de Santa Beatriz y La Victoria. Se trata de Gonzalo, un hombre mundano y prepotente, por quien Ludo guarda simpatía y admira “su precoz calvicie, decorosa en verdad, pues provenía no sólo de la rutina sino también de la depravación”.⁸³ La incursión también resulta un desengaño y el narrador registra la sensación de sucesos reiterados percibidos por el protagonista:

Pronto tuvo la enojosa impresión de estar visitando los mismos lugares o de estar viendo a las mismas mujeres o lo que era peor a los mismos putañeros. Todos los burdeles se parecían y todas las rameras parecían acuñadas por un mismo y maldito golpe del destino. Tan sólo cuando el carro mostró su preferencia por las avenidas que iban al Callao sorprendió ciertos reductos más originales, pero que a su vez empezaron a repetirse...

83 Es importante señalar otro personaje, su abuela paterna, que despierta principal afecto en el protagonista: “Era una de las pocas personas en su familia con la cual se sentía de inmediato en comunicación. Ludo la admiraba porque tuvo una juventud desordenada, amaba el lujo, no iba nunca a misa y era de una prodigalidad casi pecaminosa. La vieja vivía idealmente aún en esa Lima feliz en la cual se creía en las virtudes curativas de la leche y en la decencia del ocio”. *Los geniecillos dominicales*, p. 29.

La aventura se extingue, se hace vacilante y Ludo vuelve a sentirse “exhausto, ebrio y al borde una vez más de la derrota”, pero el capítulo termina con un brillo lánguido y sugestivo: la presencia casi fantasmal de Estrella, una prostituta que será elemento clave en los impulsos y el desenlace del relato. La escena del encuentro entre ambos tiene una “tonalidad romántica, que parodia los emblemas de una bohemia demodé”⁸⁴ y preanuncia una relación disforzada y destructiva:

Vieron una luz verde sobre el portón. ¿Por qué lo cruzaron? ¿Qué buscaban en suma después de tanta fatiga? Ludo sólo lo supo cuando luego de parpadear en la ruinosa sala, vio al fondo de la pieza lo que desde el atardecer, al lado del mar, mientras pensaba en la muerte, esperaba: una mujer que lo mirara con esa mirada posesiva y al mismo tiempo un poco ansiosa, que participaba en algo de la mirada de su madre, pero también de su propia mirada en el espejo. Y esa mujer, apenas lo vio, abandonó el mostrador donde estaba recostada y avanzó hacia él, decididamente, como si la cita hubiera estado concertada.⁸⁵

Estrella tiene 18 años, trabaja en un burdel de La Victoria y se convierte muy pronto en la obsesión de Ludo. La relación, que no se insinúa amorosa, es pretexto para que el protagonista —sin renunciar a su desazón— haga alarde de un fingido poder económico: pasan la noche en casa de unos parientes ausentes, le regala el sombrero de una tía, derrocha el di-

84 Cornejo Polar, Antonio. “*Los geniecillos dominicales*: sus fortunas y adversidades”. *La novela peruana*, 1989, p. 221.

85 *Los geniecillos dominicales*, p. 34.

nero de su liquidación. Estrella asiste deslumbrada a estos actos de desprendimiento: “¿Tú eres millonario? Yo pensaba que los millonarios eran solo viejos”. La relación adquiere frecuencia en los días posteriores, pero no compromete los sentimientos afectivos de Ludo: Estrella le permite desahogar sus caprichos burgueses —en una demostración inconsciente de inferioridad e inseguridad— y participar indolente a su concupiscencia. Acaso confundido por la belleza de la muchacha, él vuelve un instante a un amor perdido de su niñez: “¿Estrella no sería tal vez una versión particular de la Walkiria? ¿No sería la misma Walkiria?”.⁸⁶

En medio de tanta desidia, esta relación reserva un episodio que podría considerarse simbólico. Ambos, junto con unas amigas “del jirón Huatica”, han ido a la playa de la Herradura. Aquí el protagonista, presentado por Estrella “como a su novio”, luego de chapalear en la orilla ha decidido darles una demostración de fortaleza y valentía: se aleja a “enérgicas brazadas” y alcanza la punta del espigón, solo debe bordearla y regresar por la otra orilla, pero la fatiga y una fuerte corriente ponen en riesgo su vida. Sin destemplanza ni gritos, para evitar la vergüenza, Ludo cierra los ojos resignado a cualquier desenlace: una metáfora de su vida. Por fortuna, una ola lo deja ileso sobre las rocas.

El hecho de haber sido rozado por la fatalidad lo autorizó a asumir un aire heroico e inflando el tórax fue caminando sobre el espigón hacia la playa. Se preguntaba qué habría dicho la gente que lo había visto en tal apuro. Estrella, sus amigas. Pero conforme se aproximaba a la playa se dio

86 Ibídem, p. 42.

cuenta que nadie, ni siquiera Estrella que en ese momento acomodaba su perezosa, se había percatado de nada. Sólo supo en ese momento una cosa: de lo fácil que era morir.⁸⁷

La cita refleja la inutilidad del “heroísmo” del que Ludo es capaz, cuya naturaleza no hace más que acentuar lo banal de sus actos; además anuncia por segunda vez —antes fue en la noche que conoció a Estrella— del germen fatídico que incubaba la relación de ambos. No tardará en producirse otra manifestación de amenaza, cuando en el capítulo siguiente, un mes después, el protagonista recibe una brutal golpiza del “Loco Camioneta” —proxeneta de la muchacha—, porque no ha dejado de acosarla en el burdel donde trabaja. La ha rondado también por lugares miserables, como cabarets y cantinas donde se cobijan maleantes y gente de mal vivir y que le ha dado a Ludo “la impresión de haber descendido varios grados en la escala humana, hasta una zona indecisa que linda con la animalidad”.⁸⁸

La complicidad de Estrella con el “Loco Camioneta”, notoria en la pasividad con que ella contempla la golpiza, empieza a configurarse como uno de los nudos de una trama aún incipiente; aunque el personaje central se aparta de Estrella, hacia el final de la novela una circunstancia volverá a ponerla en su camino y su presencia será detonante del desenlace. Es cuando la historia muestra los contornos de un engranaje argumental y adquiere una organización consistente.⁸⁹ La circunstancia

87 Ibidem, p. 44.

88 Ibidem, p. 55.

89 Antonio Cornejo Polar acierta al señalar: “La novela biparte la composición del suceso: los capítulos primeros obedecen a un sistema de índole adicional; los finales, al contrario, instauran un proceso causal, al menos externamente”. Op. cit., p. 218.

mencionada se presenta en el capítulo XXI y es el incidente con el marinero norteamericano, al que Ludo —en involuntaria colaboración con Daniel, un amigo reciente— asalta y agrede salvajemente en el puerto del Callao. El protagonista no solo ha merodeado los territorios del lumpen y la ilegalidad, sino que ha participado en un caso delictivo. Suceso que aparece en los diarios y ahora él, más indigno que nunca de un linaje de juristas, solo confía que no haya testigos.

La ubicua Estrella ha visto, sin embargo, cuando el marinero ingresó al carro donde Ludo y Daniel hacían taxi esa noche. Lo llama por teléfono y concierta una cita, en realidad provoca un encuentro entre el protagonista y “Loco Camioneta”. En la entrevista, Ludo es chantajeado por el maleante: “Fíjate zambo, anda pensándolo. Mañana te espero en esta esquina a las diez de la noche. Tráeme el bollo. Diez mil, digamos. Si no, ya sabes. Esta boquita canta y al Sexto por pericote”.⁹⁰ Con esta amenaza se cierra el capítulo XXII.

Han transcurrido siete meses desde que abandonó la “Gran Firma” y la suerte de Ludo no ha podido ser peor. De nada le ha servido tener conciencia de que “los días se averiaban entre sus manos, sin traerle un consuelo, una alegría duradera. Tarde tras tarde caía el sol, tras el parapeto y cada mañana volvía a levantarse sobre las lomas, rosado, nacarado, lleno de promesas, pero siempre sobre un desayuno triste, una aventura fallida, una avidez insatisfecha, una memoria donde se organizaban los escombros”.⁹¹ Ha dilapidado el dinero de su liquidación, ha perdido dos empleos, ha cometido excesos con el alcohol. Un amigo suyo ha muerto en el carro

90 *Los geniecillos dominicales*, p. 199.

91 *Ibíd.*, p. 129.

que iba, junto con Pirulo, en una maniobra insensata. Ha intentado escribir cuentos, pero nunca pudo terminar uno satisfactoriamente —ni la lectura siquiera, en un acto público— y ha participado sin éxito en el proyecto de una revista que, irónicamente, él y los demás “geniecillos” arrogan que será la “voz de su generación”. El protagonista ha ido enterrando un promisorio destino de hombre de leyes, como deseaba su padre, o de artista, como auguraba su maestro universitario y mentor intelectual del grupo; un hombre pusilánime e incapaz de tener o defender una posición:

Cada cual tenía su opinión. El único que carecía de ella era el doctor Rostalínez. Quizás en eso residía su prestigio. Distribuía sus palabras con parquedad y siempre en forma muy vaga, de modo que cada polemista creía recibir de él un apoyo o una adhesión, como profesor era modesto, prolijo y monótono. Desde hacía años se decía que estaba escribiendo un libro muy importante.⁹²

La biografía del protagonista es cada vez más nítida. Construida sobre la base de un abolengo familiar de lustre económico e intelectual, se ha levantado un andamiaje de apariencia sólida que tras la muerte del padre ha mostrado lo deleznable de su materia: instituciones como familia, colegio, universidad, profesión se han erosionado y terminado por sepultar su vida. La tradición familiar de Ludo, cuyos retratos más insignes pendían sobre su cama, está subrayada por la presencia del bisabuelo y languidece en las figuras del hermano y de la madre. La relación con ella —que es casi una sombra de puro sacrificio— se revela penosa desde el comienzo de la novela:

92 Ibidem, p. 52.

“Feliz año nuevo”, dijo poniéndole el índice en el hombro, contacto extremo al cual lo llevaba el amor filial. Su madre no hizo más que descolgarle una mirada oblicua, una de esas miradas que Ludo consideraba como una síntesis de aprehensión y juzgamiento”.⁹³

Actitud piadosa y apagada de la madre a lo largo de la historia, que solo se enciende un instante. Es en el capítulo XV, en una kermesse organizada por la parroquia donde ella participa “radiante, rejuvenecida”, atendiendo un kiosco “de naturaleza casi mística”.⁹⁴ En ese evento social y religioso, al

93 Ibídem, p. 28.

94 Es conmovedor leer en el diario de Ribeyro, 26 de agosto de 1961: “De mi madre, hasta hace poco, sólo conocí el rostro de entrecasa: el rostro de la preocupación, de la fatiga, de la reprimenda, de la inquietud. Ese rostro venía desde que nuestro padre estuvo vivo y fue el que nos tocó heredar, con todas sus arrugas, y otras más que nosotros fuimos cavando, siempre en el sentido del sufrimiento. Pero aun fuera de casa, en casa de nuestros parientes, mi madre conservaba su expresión torturada, porque siempre, en fiestas y cumpleaños, le tocaba a ella la parte dura, la faena de la cocina, la riña con las sirvientas y el albur de los platos rotos.

Sin embargo, una tarde descubrí que mi madre tenía otro rostro. ¿Por qué fui a esa kermesse del Parque Miraflores? Era un feo domingo y además una kermesse organizada por la Parroquia de Santa Cruz: el dinero recolectado iba a engrosar el capital de alguna banda de curas. No recordaba en ese momento que mi madre, como feligresa de esa parroquia, formaba parte del comité organizador de dicha tómbola.

Estuve vagando por los kioscos entre multitud de mujeres que yo conocí chiquillas y que ahora andaban casadas y habían procreado otras chiquillas. Me aburría enormemente, comí anticuchos y no los pagué, aprovechando del tumulto. De pronto me vi ante un kiosco donde rifaban, mediante una gigantesca rueda de la fortuna, multitud de canastas

que ha acudido la burguesía mirafloresina, el protagonista conoce a Daniel —sin duda, un guiño sarcástico del narrador—, el matón que propinará la golpiza al marinero estadounidense. El otro familiar próximo a Ludo es su hermano mayor Alfredo, quien es un fantasma que no hace más que deambular por la casa en pijama y, sobre todo, tomar prolongadas siestas de aquellas que se confunden con el reposo nocturno:

Ludo lo observó un rato desde el dintel del dormitorio y se preguntó de dónde le vendría esa vocación por la vida horizontal. Tal vez su hermano era un sabio, un filósofo.⁹⁵

A las vagas presencias de la madre y el hermano se suma la difusa referencia a la hermana, cuyo personaje solo se justifica en la actuación de su marido. El cuñado de Ludo, Genaro, es quien precipita la endeble economía de los Tótem a la ruina. La familia se ve forzada a vender los departamentos, el que habita y el que renta, para embarcarse en un negocio de transportes que él promueve y que será un desastre. Con los años, el protagonista ha adquirido “viva conciencia” de la pérdida de bienes y de la reducción del espacio familiar. Su temor de que “quizás algún día le quedaría a él nada más que un

conteniendo bebidas y alimentos. Fue entonces cuando vi el rostro. Al principio no lo reconocí: pero era mi madre la que estaba a cargo del kiosco, detrás del mostrador, sudorosa, arrebatada como siempre, pero esta vez su fatiga, lejos de envejecerla, le daba una radiante lozanía. Su rostro me hizo recordar al de sus fotografías de juventud: un rostro alegre, gracioso, invitador... Yo, oculto entre la multitud, estuve observando ese rostro, sin atreverme a acercarme, porque estaba seguro de que si me divisaba, caería sobre él toda la sombra que era capaz de contagiarle mi presencia. *La tentación del fracaso II*, p. 35.

95 *Los geniecillos dominicales*, p. 60.

apuesto, cuatro paredes ciegas, una llave”⁹⁶ se cumple cabalmente, pues termina confinado en una insignificante habitación. “La ecuación que el texto propone —apunta con perspicacia Peter Elmore— es inequívoca: mientras la ciudad se expande, el lugar de la familia se contrae”.⁹⁷ La tragedia familiar se ha producido sin grandeza, en un tono asordinado y melancólico:

Ludo no podía dejar de mirar las ventanas detrás de las cuales, las familias, después de haber cenado, conversaban y celebraban sus ceremonias secretas. Hubo una época en la cual también en su casa había una familia. Había un padre, una madre, unos hermanos, un orden, una jerarquía, unas ganas de reír, de bromear, un calor, un rumor, una complicidad, un perdón, un lenguaje cifrado. Casi sin luz ahora. Malayerba. Podredumbre en el césped, arañas en las cornisas y perros enterrados bajo los cipreses.⁹⁸

A diferencia de Lucho en *Crónica de San Gabriel*, Ludo no despierta ni admiración ni simpatía. La cadena de sus experiencias lejos de suscitar compasión genera, en muchos momentos, rechazo ético. Es probable que no llegue a ser artista, sus modelos cercanos —amigos y maestros— no son dignos de emularse y la única alusión directa que hace de un escritor —Martín Adán— tampoco ofrece una apostura estimable. Y es precisamente a él a quien terminaría pareciéndose, si en lugar de convertirse en asesino hubiera sido un excéntrico o un loco:

96 Ibídem, p. 52.

97 Elmore, Peter. Op. cit., p. 166.

98 *Los geniecillos dominicales*, p. 187.

[...] el hombre que lo había saludado era un viejo escritor, un hombre que no había partido de cero, pero que había llegado a él, de soneto en soneto, hasta no ser otra cosa que un inquilino de hotel sórdido y un paciente de manicomio.⁹⁹

Las últimas páginas de la novela son notables, la morosidad y el desvarío del discurso narrativo crean una enrarecida tensión en la escena. Es el encuentro definitorio del protagonista con el “Loco Camioneta”, que a pesar de culminar en el asesinato no tiene visos de violencia; el acto se arrastra sinuoso con la misma displicencia con la que Ludo ha actuado hasta ahora. Es inevitable la reminiscencia con la escena de Meursault, personaje central de *El extranjero* de Camus, quien presa del absurdo descerraja cuatro tiros al árabe bajo la asfixiante canícula en la playa; esta vez, como actuando en un juego de sombras a medianoche, Ludo aprieta el gatillo del revólver y dispara sobre el cuerpo del malhechor que refleja una quieta silueta oscura —tal vez su abulia, su desencanto, su alienación— para culminar el único acto épico que le devuelva la individualidad.

Como mascarón de proa de una nave a la deriva, Ludo Tótem ha encarnado en la historia los paradigmas de un sector social, al que ha vivido aferrado sin enorgullecerse. Su vida ha sido corroída por “la moral de la derrota”, gobernada por pulsiones de deseos mezquinos y un ritmo desenfrenado. Al terminar la novela, consumado el asesinato, puede inferirse que el anti-héroe ha liquidado no solo su porvenir sino además el futuro de su mundo burgués. Su ánimo de cambio fracasó desde el

99 Ibidem, p. 96.

comienzo y al final, cuando todo parece perdido, carece del coraje para dispararse un balazo en la sien y encuentra un gesto sustitutorio:

Ludo saltó del excusado y regresó al dormitorio. Sentía un peso en el bolsillo de su saco y metiendo la mano sacó el revólver. Acercándose al espejo del ropero apoyó su cañón en la sien. Ludo Tótem desaparece, pensó, se convierte en un gorgojo, en un infusorio. Su reflejo le pareció ridículo, de mal gusto. En el acto tiró el revólver sobre la cama y cogiendo su máquina de afeitar se rasuró en seco, heroicamente, el bigote.¹⁰⁰

Ludo buscó la libertad del arte y encontró la condena de una marginalidad delictiva —como ladrón y asesino—, es una deducción inmediata a su destino. Pero tal vez no, si se considera su acto criminal como la conquista de una verdadera ruptura: él no es un rebelde, pero ha salvado su dignidad. Vargas Llosa es de esa opinión al escribir que “Nosotros no veremos la revancha de Ludo Tótem, porque Ribeyro interrumpe su admirable retrato de artista adolescente en el momento crítico, cuando su héroe, luego de romper con la sociedad y de ser vapuleado y humillado por el mundo, va a regresar (sin salir de su exilio) a esa realidad que lo expulsó, en forma de ficciones.” Recordemos que el personaje central de *Crónica de San Gabriel* se redime, al abandonar la hacienda y dejar testimonio de su experiencia; en ese sentido, la salida desesperada de Ludo del laberinto de ambigüedades y postulaciones aplazadas que representó, fue quebrar el eslabón de esa farsa grotesca y degradante.

100 Ibídem, p. 214.

Bibliografía

Alfaro, Ana María

“Enajenación y nihilismo en las novelas de Julio Ramón Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Cornejo Polar, Antonio

La novela peruana. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

Elmore, Peter

El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo de Cultura Económica, 2002.

———.

Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX. Lima: Mosca Azul Editores/El Caballo Rojo Ediciones, 1993.

Escobar, Alberto

Patio de letras 3. Lima: Luis Alfredo Ediciones, 1995.

Ferreira, César

“Los legados de Julio Ramón Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Gutiérrez, Miguel

Ribeyro en dos ensayos. Lima: Editorial San Marcos, 1999.

———.

La generación del 50: Un mundo dividido. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo, 1988.

Higgins, James

Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.

Loayza, Luis

El sol de Lima. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

López Degregori, Carlos

“Un paseo por la prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro”. *Plural*. Año V, núm. 8. Lima: Universidad de Lima, enero-diciembre, 1999.

Luchting, Wolfgang

Escritores peruanos qué piensan qué dicen. Lima: Editorial Ecoma, 1977.

———.

Pasos a desnivel. Ensayos. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.

Márquez, Ismael y César Ferreira (eds.)

Asedios a Julio Ramón Ribeyro. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Oviedo, José Miguel

“La lección de Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Puente-Baldoceda, Blas

“Textualidad e ideología en *Crónica de San Gabriel*”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Reisz, Susana

“La hora de Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Ribeyro, Julio Ramón

La tentación del fracaso. III Diario Personal (1975-1978). Lima: Jaime Campodónico Editor, 1995.

———. *La tentación del fracaso*. II Diario Personal (1960-1974). Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.

———. *La tentación del fracaso*. I Diario Personal (1950-1960). Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.

———. *Crónica de San Gabriel*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.

———. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1989.

———. *La caza sutil. Ensayos y artículos de crítica literaria*. Lima: Editorial Milla Batres, 1976.

———. *Prosas apátridas*. Lima: Editorial Milla Batres, 1976.

———. *Los geniecillos dominicales*. Prólogo de Wáshington Delgado. Lima: Editorial Milla Batres, 1973.

Savater, Fernando

“El paisaje de los cuentos”. *Quimera* 23. Madrid, julio de 1982.